مستقبل الثقافة

حينما كتب ابن خلدون مقدمته الشهيرة كان يضع خطاطة مشروع لا يجيء امتداداً لعمل المؤرخين الذين سبقوه واستمراراً للنهج الذى انتهجوه وإنما كان مشروعه ذاك محاولة لإعادة تأريخ التاريخ أو تصحيح مساره .

وحينما ألف ابن مضاء القرطبي رسالته الشهيرة كذلك في الردِّ على النحاة كان من خلالها يقيم حواراً مع نحو المشارقة يخرج فيه بالدرس النحوى عن أن يكون تراكماً يشبه أوله آخره ويفضى مبتداه إلى منتهاه ، كان عمله ذلك كفيلاً بوضع النحو العربي على عتبة جديدة تشكل نقلةً «كاملةً» لولا أن الذين جاءوا بعده لم يستوعبوا درسه حق الاستيعاب فعادوا يستغرقون في تقديرات نحاة البصرة والكوفه وعواملهم الظاهرة والمستترة .

وحينما كان ابن رشد يحاور الغزالى في «تهافت التهافت» كان يحاور من خلاله النزعة الإشراقية في فلسفة المشارقة وكان يحاول إعادة الفلسفة إلى منطلقاتها العقلية الصارمة وينتزع منها ما شابهها من اتجاهات تخرج بها عن مقولات المنطق وتزج بها في دوائر أخرى كان يرى أن على الدرس الفلسفي أن يبرأ منها . .

كان ابن خلدون وابن مضاء وابن رشد ينطلقون من تصور للثقافة يؤكد على أن حياة الثقافة لا تتحقّق عن طريق تراكم المعرفة وإنما عن طريق الحوار الثقافي الذى يَنْقَضُ وينقد بشكل مستمر ، محاولاً التصحيح من جهة وتقديم البدائل من جهة أخرى ، وكانوا يدركون كذلك أن حياة المثقف لا تتحقّق إذا كان مجرد امتداداً وتكراراً وتكريساً لما سقفه ، وإنما تحققها مرتهن بموقفة الثقافي من الذين سبقوه بحيث يتحقّق له الانتماء إلى العصر الذى يعيش فيه بكل ما تم فيه من منجزات أنتجها الفكر الإنسانى . .

وإذا كنّا في درسنا النقدى نؤكد على شيء فإنما هو التأكيد على علاقة الاتصال والانفصال هذه ، الاتصال الذى يربطنا بهويتنا عن طريق المعرفة الحقّة بالنجز النقدى في تراثنا العربى ، والانفصال الذى يحقّق لنا شخصيتنا المعاصرة عن طريق الوعي والاسنيعاب للمنجز المعاصر في مضمار العلوم الإنسانية وعلى رأسها علم النقد باتجاهاته ومدارسه الحديثة وبهذا نصبح منتجين لا مستهلكين وعالة على الماضى .

إننا بذلك نؤكد على ضرورة أن لا نكون تكراراً للماضي كما نؤكد على أن لانكون نباتات لا جذور لها ، إننا أمة لها هويتها الثقافية ولكن جوهر هذه الهوية لا يتحقّق إلا عن طريق الحوار الثقافي المستمر مع الماضي والاستشراف الواعي للمستقبل في آن واحد .

التحرير

الموقف والصياغة في كتاب

« شعر ضياء الدين رجب »

عبدالفتاح أبو مدين

كنا في عهد الدراسة المبتدئة للشعر ، لانستطيع أن نلج الى أعماق النص ، فنستشف ما ينطوى عليه من وقفات شعورية ، أو ماينبىء عنه من خلجات صادقة تتوارى مساربها في شعاب النفس ، كما لم نكن ندرك تمام الادراك كيف ينبىء النص الشعرى عن نفسية صاحبه تارة ، وعن محيطه الخارجي تارة أخرى ، وعن ثقافته التى هيأت له المنوال الأدبي تارة ثالثة ، بل كان قصارانا أن نلجأ إلى المصطلحات العلمية فتقول في البيت استعارة ، أو كناية ، أوجناس ، أو تصريح ، وقد نتطرق إلى النحو فنقول جملة انشائية ، وجملة خبرية ! واساتذتنا في المعهد والمدرسة يقنعون منا بذلك اذ لا يكلف الله نفسا الا وسعها ، فهم لاينتظرون منا أن نبين لماذا كان الجناس أو الطباق أو التشبيه أو الاستعارة حسنا في موضعه ، أوغير حسن ، وكأنهم يدركون أن التفسير البيانى لهذه المصطحات فوق مقدرة الطالب المحددة فلا يلومون .

وحين وقع في يدى كتاب (شعر ضياء الدين رجب) الذى ألفه الدكتور عبدالله أحمد باقازى انتقل بى الذهن إلى سابق عهدى بالمعهد والمدرسة ، فقد رأيت فيضا من المصطلحات قديمة وحديثة ، طريفة وتليدة ، ولكنى لم أجد الباحث يخطو خطوة فنية ، فيشرح لنا لماذا كان التشخيص أو تراسل الحواس أو الملمح التشبيهي أو التصريح قد أدى دوره البياني في القصيدة ؟ وانما امتلأت الدراسة بعناوين كثيرة مثل البعد الزمنى ، والبعد النفسي والبعد الجمالى وما يجرى هذا المجرى . فاذا بحثت عن البعد الزمنى وجدت الدارس يقول إن الشاعر كرر كلمة الليل أربع مرات كما ذكر الفجر والغمض ، أما لماذا جاء هذا التكرار ، ولماذا وقعت هذه الكلمات موقعها الدال على هذا البعد ، فهذا ما لانجد له أدنى أثر ، وقل مثل ذلك في أكثر ما أندرج تحت هذه المصطلحات ، فهل نعد هذا الصنيع دراسة فنية ! إن الباحث الفاضل يعرف أن كل قصيدة عالية أو هابطة تحمل أمثلة للاستعارة أو التشبيه أو التراسل أو التشخيص ، فهل

وجود هذه السمات وحده يعتبر عامل ارتقاء للنص الأدبي ، أم أن منها مايصادف موقعه الصحيح فيرتفع بالنص ، وما يتكلف تكلفا ، ويتعسف تعسفا فيهوى به ! وإذن فليس لنا أن نكتفى بالمصطلحات قديمها وحديثها ، بل إن الكبار من الناقدين كالعقاد والمازنى وطه حسين ومارون عبود وشكرى ومندور لا يحفلون بها إلا إذا كانت ذات رصيد شعوري تجيش خلفه الأحاسيس المتوهجة ! فما بال الدارس يظن نفسه يكتب تطبيقا بلاغيا ! وهو يؤلف كتابا أدبيا ؟!

وكي لانكثر الجدال دون تحديد ، فإننا ننقل نصا شعريا اختاره المؤلف الفاضل ، وكتب عنه من التحليل الذى يرتضيه مالا يمكن أن نوافق عليه ، ننقل هذا النص وما كتب عنه ، ليرى القارىء رفضنا الصريح لهذا المنحى النقدى الذى يرتضيه الدارس ، ونعده تقهقرا متراجعا في طريقة البحث الأدبي وندعو للعدول عنه مخلصين .

لقد رثى الشاعر (ضياء الدين رجب) بطل الأمة الاسلامية ، ورجل الوحدة العربية الحقيقى جلالة المغفور له الملك عبدالعزيز رحمه الله فقال هذه الأبيات الخمسة ص «٢٦» :

لاينطوى المجد ياصمصامة العرب
ولا نعيم الهدى في غمرة الحقب
صنعتها أمل التاريخ ناطقة
عظائما إن تغب والله لم تغب
ست وسبعون قد أودعتها حقبا
ضاقت بها سير التاريخ في الكتب
تلفتوا ولرزء الهول جلجلة
وللفجيعة فتك السمر والقضب
واستنطقوا مجدك الغالى فطمأنهم
منك الصدى في وريث المجد والحسب

هذه هى الأبيات الخمسة التى قالها الشاعر ضياء الدين رجب . ولسنا نلوم الشاعر في ايجازه ، لأن من المصائب ما يعقد الألسنة عن قول بيت واحد لا خمسة

أبيات وقد رأينا الشاعر الكبير على الجارم يعجز عن رثاء ولده الشاب النابغة في قصيدة مستقلة ، فكان يحاول ذلك فلا يستطيع ـ وهو من هو ـ ولكنه كان إذا رثى أصدقاءه تطرق استطرادا إلى مصيبته ، فأشار إلى فجيعته في ولده ، أشار لذلك في مراثيه لأبي الفتح الفقى وأنطون الجميل وعبدالوهاب النجار ، وكان مما قال (١) :

أثرتم بالرثاء فهجتموني وتعذيب الذبيحة لا يحل
فضل الشعر في وادى الثكالى وكان إذا تخفر لا يضل

فالأستاذ ضياء معذور حين يلجم الخطب الكارث لسانه عن الانطلاق ، وقد قام شعراء العربية في كل وطن عربي برثاء الملك البطل فشفوا النفوس بأصدق ما يقال وأحره وأوجعه ، وكان على الأستاذ الدكتور عبدالله أحمد باقازى وقد اختار هذا النص أن يتقيد به ، وأن يعيش في جوه ، وأن يحكم عليه حكما صادقا لا مبالغة فيه ولا اغراق ، فلننظر بعض ما صنع ، لأن المجال أضيق عن نقل صفحات لاوزن لها .

لقد ذكر البيت الأول :

لاينطوى المجد ياصمصامة العرب ولا يغيم الهدى في غمرة الحقب

وقال إنه ابتدأ بهذا التصريع ! ثم أخذ يسرد ستة عشر سطرا في مزايا التصريع الشعري بعامة ، ونقل عن شرح الكافية البديعية لصفي الحلي وعن كتاب الشعراء وانشاد الشعر لعلى الجندى ما يدل على معنى التصريع !! ، وكأنّ هذا المصطلح كان شيئا خافيا يحتاج إلى الايضاح ، مع أنه من البدهيات التى يعرفها كل مبتدىء ، والغريب أنه أعاد القول عن التصريع مرة أخرى ص «٩١» بعد أن أشبع القول فيه ص «٢٦» ليؤكد أن هذا الضرب من القول قد ارتفع بالمطلع ، ولم يزد لفظا واحدا عن الشائع المتعارف .

وأنا أحب أن أقول للدارس الفاضل ، إن المطلع في كثير من القصائد قد يخلو

(١) ديوان الجارم ، ص ١٨٩ ، الطبعة الأخيرة .

من التصريع ، ثم تكون الدفقة الشعورية في البيت مغنية عنه ، وسادة مسده دون نقص ، وقد أجمع كثير من النقاد على أن أجود قصائد حافظ ابراهيم هي مرثيته للامام محمد عبده ، ومطلعها غير مصرع إذ انفجر شاعر النيل بقوله :

سلام على الاسلام بعد محمد
سلام على أيامه النضراتِ (١)
على الدين والدنيا على العلم والحجا
على البر والتقوى على الحسنات
لقد كنت أخشى عادي الموت قبله
فأصبحت أخشى أن تطول حياتي

وعن هذه القصيدة الحارة يقول محمود حسن اسماعيل في رثاء حافظ :

سل عنه في يوم الامام فريدة
وضح الهدى من صفحتيها مسفر (٢)
هتفت به ياموقظ الاسلام قم
فالشرق بعدك واهن متعثر
كادت مآذنه تميد قبابها
وأذانها يرثي ويهوى المنبر

وإذن فليس كل تصريع حلية إلا إذا صادف موقعه الفني . كما أن التجرد منه لا يهوى بالقصيدة إذا جاشت بالشعور ، وتوهجت بالاحساس ! وإذا أخذنا نتحدث في كل قصيدة عن التصريع في أول البيت ، فلن ينتهي الحديث . لقد كان الأولى أن نتحدث عن قوة الابتداء في منحىً العاطفي وأثره النفسي ، لو وجد !

وقد انتقل الدارس إلى شرح معنى الصمصامة ، فنقل المدلول من العرب ، وكأنه شيء مجهول ! وأخذ يقف عند كل لفظ مثل الحقب ، والأمل ورزء الهول والصدى ، وهى ألفاظ مشتهرة ، كنا نرجو أن يفصح الناقد عن مدى دلالتها

(١) ديوان حافظ
(٢) هكذا أغنى ، ص ٧٨

النفسية ، لا أن يقول كلاما عائما لا مضمون به . ثم ختم العرض الطويل بقوله :

حملت المقطوعة الشعرية صفات متعددة على الرغم من قصر المقطوعة خمسة أبيات (كذا) فقد أسبغ الشاعر على الفقيد العظيم صفات رائعة تناسب مقام الفقيد العظيم مثل المجد ، وصمصامة العرب وأمل التاريخ ، وتعدد هذه الصفات في مقام الرثاء دال على عظمة المرثى ، كما اتضح من خلال هذه الصفات المتعددة علاقتها الوثيقة بشخصية البطل الفقيد ، وتجسيده لملامح هذه الشخصية »

وهذا الختام لاينطبق على الواقع في شيء ! لأن الشاعر لم يشر إلا لصفة واحدة من صفات الراحل الكبير وهى البطولة ! فكيف يقول الدارس حملت المقطوعة صفات متعددة على الرغم من قصرها ؟ لقد عرف الملك العظيم بصفات متعددة حقا مثل الحلم والذكاء والعفو واليقظة وحسن التدبير ، وبعد النظر ، ولكن الشاعر لم يذكر منها شيئا ! فكيف يقول الدارس إن المقطوعة جمعت صفات متعددة ؟ كان عليه أن يعيش في جو النص الشعرى الذى يعكف على تحليله ، وألا يلصق به ماليس فيه ، بل كان عليه وقد اختار هذه المرثية أن يعتذر عن قصور الشاعر ، بمثل ما قلته من أن هول المصيبة قد يعقد اللسان ، أما أن نرسل القول من الذاكرة دون أن نتقيد بالنص . ثم نهتم بمصطلحات لا تقدم ولا تؤخر إلا إذا شرح مكانها الفني من التعبير ، ووضعها السياقى من التصوير ، ودقتها المحكمة في تمام المعنى الشعرى ! وهذا مالم يكن له عند المؤلف أدنى حساب ، مع أنه الأصل في التحليل ! أما أن نرسل القول من الذاكرة دون التفات إلى النص الذى نتقيد بمضمونه فهذا ما يستغرب !

وإذا كان من المسلم به أن الحرف الواحد في الكلمة لا يؤدى دوره منفصلا عن بقية حروف الكلمة ، كما أن الكلمة لا تؤدى دورها منفصلا عن السياق التام للجملة ، فان هذا المسلم به لا يدركه الباحث الفاضل حين يأتى لقصيدة نونية أو رائية ، فيجعل الراء أو النون فقط هي سبب التأثير النفسي في القصيدة ، فقد

عمد مثلا إلى قصيدة ضياء رجب (علم الموت) التي يقوم في مطلعها ص «٥٢» :

ياعلم ماللمدى المحدود متسع
أقصر عدمتك إن الكون يحتضر

فمضى على عادته في تحليلها بالطريقة التى تقف أمام الكلمات باعتبارها مفردات ، ليأخذ من معنى كل كلمة ما تدل عليه دون أن يمتد بأفقه إلى ما توحى به خارج الدلالة اللغوية ، ولعل هذا ليس في طوقه ، ولكن العجيب كل العجيب أن يقول في نهاية تحليله ص ٥٢ :

« ولاشك أن قافية القصيدة الرائية المضمومة تحمل فيضا من الشعور الانسانى المضطرب المحموم والذى يعكس حالة ـ تردد الراء المضمومة ـ جزءا من حالة الخوف المرتعش والمضطرب للانسان والانسانية ، كما أن حالة الضم ـ يقصد ضم الراء تشى بحالة حرارة هذا الاضطراب المحموم » ومع قلق هذا التعبير أسلوبيا ، فإننا ننكر أن تكون الراء المضمومة وحدها تعكس حالة الخوف المرتعش المضطرب للانسان والانسانية ، وتشى بحالة حرارة هذا الاضطراب المحموم ، لأن الحرف الواحد في الكلمة لا يسيطر وحده عليها ، كما أن الكلمة الواحدة لا تسيطر وحدها على الجملة ، ولكن السياق العام هو الذى ينتظم المشاعر المكتملة في جمل متماسكة ، ومن هنا قال عبدالقاهر الجرجاني قوله الذائع « ولكل كلمة مع صاحبتها مقام » . وماذا يصنع الباحث حين أقدم له عشرات القصائد ذات المرح والبهجة ، وكلها تحمل قافية الراء المضمومة !! يقول أبو تمام مثلا في وصف الربيع [1] :

نزلت مقدمة المصيف حميدة
ويد الشتاء جديدة لا تكفر
مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من النضارة يمطر

(١) ديوان ابي تمام ، ص ١٥٦ ، بشرح الخياط !

ما كانت الأيام تسلب بهجة
لو أن حسن الروض كان يعمر
يا صاحبيَّ تقصيًّا نظريكما
تريا وجوه الأرض كيف تصور
تريا نهارا مشمسا قد شابه
زهر الربا فكأنما هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا
حل الربيع فإنما هي منظر
أضحت تصوغ بلونها لظهورها
نورا تكاد له القلوب تنور

فما رأي الناقد في هذه الراء المضمومة في نهاية البيت وقد صورت فرحة الناس بمقدم الربيع ، وزينة الأرض بوشيه الرائع أبهج تصوير وأفرحه ؟

هل عكست الراء المضمومة حالة الخوف المرتعش والاضطراب المحموم أم أن هذا كلام يقال دون تحقيق .

وإخال الناقد مصرا على هذا الضرب الساذج من التفكير ، فهو يكرره في تعقيباته وكأنه قاعدة نقدية لا تقبل النقض ! لقد تعرض لقصيدة ضياء في ابنته تهاني التي مطلعها ص ٥٣ :

لا خلا منك زمان
لا خلا منك مكان

ومضى على طريقته التي تقف عند معاني الكلمات دون ايحائها حتى انتهى إلى الخاتمة فقال ص ٦٠ :

« انتشر حرف النون في القصيدة . . . . عاكسا نبرة الأسى والحزن وأنين الشاعر . . . والقافية النونية في القصيدة واجهة أخرى لا براز رنة الأسى الحادة في نفس الشاعر ، فقد كان حرف النون وهو يرد في نهاية أبيات القصيدة يحمل هذه الرنة الحزينة إلينا ، وتعمق حالة (الضم) من كتمان الشاعر لها في إطار من

آهة ألم واضحة ، ... فحرف النون المضموم يعلن عن الأسى المحموم ، والأنين المؤلم » .

وأنا أقول للدارس إن حرف النون المضموم مسمار في آلة كبيرة ، ولا يعنيه أن تنطلق الآلة في صحراء أو روضة ، إنما يؤلف من السياق المكون من الكلمة والكلمات ما يدل على الانطباع الذى يريد أن يبرزه الشاعر ، وسأنقل إليه من ديوان البحترى حرف النون المضمومة في جو بعيد عن الأسى المحموم ، إذ يشير إلى المرح والنشوة يقول البحترى [1] :

فؤادى منـــــــك مـــــــلآن
وسرى فيـــــــك إعـــــــلان
وأنت الحسن لـــــــو كـــــــان
وراء الحسن إحســــــان
وفي القهـــــوة أشكـــــال
من الســـــاقى وألـــــوان
حبـــــاب مثـــــل مـــــا يضحـــــك
عنـــــه وهـــــو جـــــذلان
....مثلمـــــا أسكـــــر
طـــــرف منـــــه وسنـــــان
وطعم الـــــريق إذ جـــــاد
بـــــه والصب هيمـــــان
لنـــــا من كفـــــه راح
ومن ريـــــاه ريحـــــان

فهذه النونية المضمومة راقصة مزغردة تتحدث عن الحسن والقهوة والضحك والثغر وطعم الريق العذب ، والراح والريحان ! فهل يصر الناقد على ما يكرره في هذا المجال دون تدقيق ؟

(١) ديوان البحترى ، ج ٤ ، ص ٢٢٤٣ ، تحقيق الصيرفي

على أني سأشرح مسألة نقدية قريبة من هذه المسألة ، لأتسع بـالفكرة الاسلوبية إلى مجال أوسع ، فقد كتب المؤلف في ص «٨٦» يقول تحت عنوان (جمالية الألفاظ وأناقتها) :
« انتشرت في قصائد الديوان ألفاظ شعريـة تشع أنـاقة مثـل » : بسمة ، سندسي ، عطر ، قيثارة ، الحان ، مسك زهر ، لمسات ، أنفاس ، عسجد ، الأصيل ، النسيم ، الحنان ، البنان ، الصفاء ، الضفاف ، العندليب » ومضى في اثنى عشر سطرا متصلا يذكر ما يتوهم أنه الفاظ شعرية ، ولا أدرى أي أعصاب قوية ساعدته على رصد هذه الألفاظ في اثنى عشر سطرا ، ليقول في النهاية إنها تعبر عن أناقة وعن مستوى اختيار جمالي !!

وكل ديوان شعري سطره شاعر ، لو تتبعته لوجدت اثنى عشر سطرا تحفل بمثل هذه الألفاظ ، وأنا أسجل ذلك لأعلن للناقد أنه ليست هناك ألفاظ شعرية وألفاظ غير شعرية ، فكل لفظ ناسب السياق وخف على السمع فهو في موضعه الصالح لفظ شعري ، وأمثال الزهر والنهر والعطر والصفاء والضفاف تكون ألفاظا شعرية إذا وقعت في موقعها الدقيق من الخاطر الشعرى ، وتكون نشازا إذا لم تسق في مساقها المطرد ، لأنها حينئذ مجرد ألفاظ تساق دون أن يطلبها المعنى .

أذكر أن صديقى الكاتب الناقد الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف ذكر في الجزء الثانى من كتاب (النقد والبلاغة) ، وهو كتاب مدرسي ألفه مع الدكتورين محمد مهدى علام وعبدالقادر القط قواعد نقدية ممتازة ، منها أنه ليست هناك ألفاظ شعرية وألفاظ غير شعرية ، لأن كل لفظ منسجم وافق المعنى يعتبر لفظا شعريا ، ثم ضرب المثل فيما أذكر ، لأن الكتاب ليس تحت يدى الآن - ضرب المثل بكلمة (الطين) فقال ما معناه ، قد يظن بعض السطحيين أن كلمة الطين غير شعرية ، ولكنها تكون شعرية إذا صادفت موضعها المطمئن من صدق المعنى ، فايليا أبو ماضي مثلا يقول عن إنسان متكبر .

نسى الطين ساعة أنه طين
حقير فصال تيها وعربد

فالطين هنا أصدق دلالة ، وأوفى ايحاء إذ أطلق على إنسان متكبر وضيع ، وهو لفظ شعري لأنه ناسب موضعه ، وهكذا يكون كل لفظ ناسب موضعه لفظا شعريا .

هذا ما أذكره مما قاله صديقى الدكتور مصطفى ناصف ، وهو قول صادق الحكم ، يعصف بكل ما يقال عن بدعة الألفاظ الشعرية ، وما قرره مؤلفو كتاب النقد والبلاغة منذ أربعين عاما هو ما تردد من بعد في كتب النقد الحديث ، فعفى على أسطورة الألفاظ الشعرية المزعومة ، وكان على المؤلف ألاينساق في سرد ألفاظ يحسب أنها ألفاظ شعرية دون أن يحدد موضعها من السياق ، وكلمة الزهر كلمة شاعرية عند المؤلف ، ولكنها لا تؤدى وظيفتها اللغوية إلا في سياق يحميها ، وإذا جاءت بعيدة عن هذا السياق فهي لفظة غير شعرية ! بالقياس إلى ماقلنا عن كلمة الطين . .

وقد رأيت المؤلف يرجع في تحديد معاني المصطحات البلاغية إلى معجم ألفه الدكتور جبور عبدالنور ، فيقول نقلا عنه ص ٨١ الجزالة هي كذا ، وتلك عجيبة حقا ، لأن المعجم الأدبي مصدر للمثقف ، لا للباحث المتخصص . فللأديب أن يرجع إلى المعاجم الطبية والطبيعية والهندسية والكيماوية لأنها بالنسبة إليه تمثل الثقافة العامة ، ولكن الناقد الأدبي متخصص ، وكتب البلاغة والنقد في أصولها الأولى هى مراجعه ! والمعجم الأدبي بالنسبة له لا يشفى الغلة ، وإذا انتهت معلومات الناقد إلى تعريفات المعجم الموجزة ، فهو من النقد والبلاغة حينئذ بمكان بعيد .

ومما يجرى في هذا الوادى ، بل مما يعتبر أغرب غرائبه ، أن المؤلف تعرض لتعريف الحال (النحوى) ، فنقل التعريف الذى يحفظه كل طالب في الفصول الأولى ، عن كتاب النحو الوافى لعباس حسن ص «١٠١» ، وكأن الأستاذ عباس حسن هو الذى عرف الحال ولم يعرفه أحد من قبله ،

!! ونحن لاننقل عن المحدثين من النحاة الا ما أنعم الله به عليهم من الابتكارات النحوية ، **فهي حينئذ جديرة بالنسبة إليهم** ، ولكن بالله هل يجوز لمؤلف أدبي أن يقول في تعريف الفاعل مثلا « إنه هو الذى فعل الفعل أو قام به » ويجعل مرجعه على الجارم فى النحو الواضح ، ! هل تحتاج المرافق العامة التي تداولها المبتدئون من اثنى عشر قرنا إلى أن تنسب لمدرس معاصر !؟ إننا نحمد الله أن المؤلف لم يمتد إلى تعريفات المفعول به والمبتدأ والخبر ، لينص على أنها من كتاب الأستاذ عباس حسن ! بل نحمد الله على أنه لم يكتب عن مسألة حسابية ، ويضرب بها الامثال ، نقلا عن الدروس الحسابية للسنة الأولى الابتدائى !

وأخيراً علم الله أني طويت عن القارىء أضعاف ما أبديت ، وأملي أن أسهم في ايضاح بعض الحقائق كيلا يجرفنا التيار .

في مقتضيات التعامل مع النص

حمادي صمود

* جواب على سؤال توجهت به الى الكاتب مجلة نقدية فأثبته ولم يبعث به اليها .

١ ـ في النص :

لا شك أن كل تعامل مع النص يحتاج إلى تصوّر نظريّ يستمد منه قدرته على الفعل وطاقته على الانجاز ، فالتعامل مع الأدب يحتاج إلى نظرية في الأدب ، إبراز جمال نص ومواطن الحس فيه لا بد أن ينهض على نظرية في الجمال وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه في علاقته بصاحبه وعلاقاته بالعالم وعلاقته بمستهلكه وعلاقته بذاته من جهة أنه بنْية مقدودةٌ من مادة مفعمة بالمعنى تنهض في قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية لا يقدر أحد على حجبها أو إقصائها .

إلا إن تحديد هذه المستندات النظرية بوضوح أمر لا نظنه ممكنا بل إنه قد يهدد فعل القراءة ذاته لأنه قد يدفعه إلى وجهة واحدة ويخضعه لنموذج أُعد سلفا مما قد يزين للقارىء إجبار النصّ على الاندراج ضمن المعتقد النظري الذى يدين به والتفريط بذلك في ما به يكون النصّ متفردًا فذّا .

إن كل ما يستطيع المتعامل مع النصوص الأدبية تحديده إنما هي أوهام بنية نظرية متأصلة في تربته نمت وترعرعت حياته كلها بما عاشر من نصوص وشبّ عليه من طرائق الانفعال وأساليب التذوق والتقييم ومراتب الايقاع المنتقشة على كيانه .

إن أهم عقيدة أدبية نصدر عنها أن الأثر الأدبي أو النص الأدبي الرفيع بنية مهاجرة متحولة تتأسس على نقض العلاقة المباشرة التى يمكن أن تشدّها إلى ما تحيل عليه وتمنعها من الترحال والحلول بكل السياقات سواء أكان ما تحيل عليه الكاتب أم السياق أم الأفق المرسوم في علاقة الكاتب بمن يكتب إليهم .

وليس من المفيد هنا أن نناقش ما إذا كان النصّ تعبيرًا عن ذات أو تعبيرًا عن تاريخ أو مطابقة بين المنتظر والانتظار إذ النص مجمع عبارة ومصبٌ تصب فيه كل

الرغبات المكشوفة والمستورة مما يفتحه في الدلالة على مدارات ويُحله من المعنى دوائر لا تنتهي عدًّا وإن كانت متمركزة .

إنما المفيد أن نفهم بعمقٍ أن النص لا يرتبط بأي مدار من تلك المدارات بصورة واضحة مباشرة ، فهو بنية مغيّرةٌ تنطلق من نواة الترحل في لذة اللغة وتجرب شبق الابتداع والاغتراب .

وثني تلك التحولات ينمو ما به يكون الأدب أدبًا وتنكشف للمريد أسرار البقاء وديمومة الفعل والتجدد والقدرة على بعث الانفعال .

إن النصّ الرفيع يولد في كلّ مرة ميلادًا جديدًا لأنه لا يحمل معنى منتهيا يمكن الاتيان عليه بقراءة وإنما هو إمكانٌ وانفتاح ونقطة تتقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في انتاج المعنى فيه وتفتحه على قولٍ لا ينتهى ما دامت الأطراف المتعلقة به هي ذاتها مسكونة بها جسِ الترحال قدرها التغير والتبدل .

على هذا النحو تخلد الأثار وعلى هذا النحو يستطيع النص الرفيع عبور الأزمنة والأمكنة والهجرة إلى الأقاصي ، فللنصوص الراقية قدرةٌ عاليةٌ على التقاط مختلف الحساسيات والحلول بكل السياقات تأتيها من تقلص قدرة اللغة فيها على تسمية الأشياء وتعيينها واتساع قدرتها على العودة إلى بكارتها الأولى قبل أن تنشأ بينها وبين الموجودات صلة التسمية ، فليست اللغة في هذه النصوص أسماء لمسميات وإنما هي إمكان يختزل ارتدادًا ، كل أطوار التاريخ التى علقت بها ليفتح أحاسيسنا على بهاء البدايات ونقائها حتى لكأن الكتابة الحق في جوهرها صراع مع ذاكرة اللغة ومحاولة اقصاء ما علق بها من تجارب الآخرين معها والرجوع بها إلى هذا الزمن السحيق لتتم للكاتب لذة التفرد ومتعة الامتلاك لها نقية بكْرًا لم يمسسها أحدٌ قبله ، معه تكشف وجودها وفي رحاب ما كتب يبدأ تاريخها ، هكذا تكون الكتابة تأسيسًا على نقض واثباتًا باقصاء إن كل جيل وكلّ عصر يقرأ النص بشروط انتاج المعنى في زمانه ولا يستمد من النص إلا ما له به حاجة وهكذا لا يموت النص ولا يمكن للتاريخ أن يستنزف إمكانية الدلالة المرسومة فيه لأنه أكبر من التاريخ لأن التاريخ في معنى من معانيه فناءٌ وعفاءٌ وموت والنص خلود ومغالبة للموت وسعيٌ إلى المطلق .

والقول بأن النص بنية متحولة مهاجرة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحةٌ على المعنى ليس يعنى أنه قابلٌ لكل معنى مرسوم في أفقه كل تأويل لأن تصورًا كهذا هو في جوهره نقضٌ لوجود النصّ والغاء لسلطته كما أنه إلغاء لسلطة القراءة نفسها .

فمهما بلغ صاحب النصّ في تجويد النصّ ومهما بلغ من القدرة على فك العلامة عن ذاكرتها واقصاء الأشياء من دائرتها سعيًا إلى هدم كل كيانٍ آخر سواها لتقوم موجودًا لا يحيل إلا على ذاته ومرآة لا تعكس إلا صورتها في نرجسية زاهية متبجحة تنكفىء جراها الأشياء على ذواتها بعثًا جديدًا منسلخًا عن وجود قديم وانفتاحًا أبديًّا لا قرار له ، يبقى النصّ مشدودًا إلى ذاكرة ترسم على إهابه انتماءه إلى سياق وإلى كاتب وإلى نوع أدبي معين فتقوم فيه عن ذلك علاماتٌ ورواسم تصون عرضه وتمنع المتعامل معه من انتهاكه والدوس عليه .

إن النص حدثٌ ليس في إمكانه التخلص من سلطة السياق تخلصًا مطلقًا رغم ما له من قدرة على الهجرة والترحال والحلول بمختلف الأزمنة والأمكنة والاستجابة لشتىً الحساسيات والإيفاء بمتعدد النوازع والأغراض .

هكذا النصّ موجود غريب الشأن معقد التركيب لا يسْلس الحديث عنه إلا عن ضرب من التناقض والتداخل والاختلاط حتى أنك إن وقفت على حديث عنه مطمئن متسق مضبوط فاجزم أن صاحبه ما سبر اغواره ولا انتهى منه إلى معقَّده ومُشكله وجواهر معدنه .

إن النصوص الراقية كثافة وترسبات في طبقات تختزن في باطنها مختلف القراءات الواقعة وتفتح فضاءها على القراءات الآتية حتى لكأنها ثبات وتحول ، منع وبذل واقعٌ وإمكانٌ ثنائيات متماسكة متراصة تفسر وقوعه في تقاطع الأشياء في هذه النقطة التى تلتقى عندها كل الأشياء لكنها ليست بشيء ، لا تنتمي إلى كيان ولها بكل كيان صلة . فإن كان هذا شأن النص فماذا تروم القراءة منه ؟

٢ ـ في القراءة :

أول ما يجب اقراره بناء على التصور السابق هو أن قراءة النص اخراج له من

حيّز الممكن إلى حيّز الموجود المنجز المحقق مما يتأكد به أن القراءة طاقةٌ فاعلةٌ قادرةٌ على اخراج النص من حيرة الوقوف بين المعنى المنقضي والمعنى الذي لا ينتهي فنختار من الامكانيات واحدةً نعتد بها قراءةً له وتوليدًا لمعانيه بما يُناسب السياق التاريخي والمعرفي وبما يستجيب للحاجات المرسومة في أُفق القراء الذين يروج بينهم ذلك النص .

ثم إن مقاصد القراءة من النص متعددة مختلفة باختلاف الحاجات التى نطلب منه سدها .

فقد يكون القصد معياريًّا جماليًّا نكشف به قيمته الأدبية ونرشحه ليلحق بالنصوص الراقية من جنسه أو نقيض لأنه دون المقاييس التى على أساسها نحكم أو لصدوره عن جمالية لم يتهيأ السياق لقبولها . والحق أن القراءة باعتبارها متصورًا تولد عما يسمى النقد الجديد ، قليلة الاحتفاء بهذا المنزع قلّ أن ترسم لنفسها غاية الحكم بالقيمة إذ تدور في الأغلب الأعم على نصوص فُضت بشأنها مسألة القيمة وسبق للنقاد أن قضوا بعلو مكانتها في الأدب ، فهذا أمر قلّ أن فهمه الناس في بيئاتنا فخلطوا الأمر وأجروا بعض المناهج اجراء تقريبيًّا لا يسلم هو نفسه من سوء الفهم على نصوص كتبها الرّيضُون من الشعراء والأدباء ممن لم ترسخ قدمهم في الميدان وظنّوا أنهم متى وقفوا فيها على نسق أو ما توهم أنه نسقٌ حكموا بباعهم في الأدب والحقوهم بالتجارب الكبرى فيه .

وقد يكون القصد مساءلة النصّ عما هو واقع خارجه فنسأله ، اذ نروم الكشف عن أسوار الكتابة وبواعثها ، عن علاقته بكاتبه وعما اذا كان مدخلاً مفيدًا إلى معرفة خصائص نفسيته وما يهزّها من انفعالات وما يعتمل في ذاتها من عقد ومركبات تحركه إلى اقتراف فعل الكتابة ليصبّ فيها المكبوت المستور ولينفّس عن الباطن المقموع ، أو مساءلته عن وضع لمعرفة مكوناته ومختلف نزعاته والوقوف على ما يشقه من تيارات ويهب عليه من ريح ، في كل هذا ينزل النص منزلة الوثيقة والمرآة الكاشفة عن نفسية الكاتب وميوله أو عن السياق التاريخي الذي ينخرط فيه النص وكاتب النص وهذه لعمري من المسائل الخلافية

الكبرى على مدى الدهر . فمنذ القديم انتبه النابهون من القائمين على الأدب وفنونه إلى أن النص لا ينقل الأشياء كما هي وليس في مقدوره أن يطابق كونه كونها لمجرد أنه من اللغة مقدودٌ والالفاظ تقيم هيئة المعاني والمعاني نفسها صورٌ مشتقةٌ من الموجودات مختلفةٌ عنها ، فالنص تعبير عن شيء هو نفسه صورة عن شيء آخر .

إنما اتضحت المسألة في زماننا حتى ظن البعض أنها من منشآته ومخترعاته لأنها صيغت في تصور متكامل ونسق مطَّرد وفهم الناس على مختلف اتجاهاتهم أن للأدب طرائق مخصوصة في كفالة الواقع والتعبير عن نفسية الأديب ونبّهوا إلى ضُروب الأغاليط التى وقع فيها من غلب على فكره أنه مرآة عاكسةٌ أمينةٌ .

وقد يكون مقصد القراءة من النص ذاته لمعرفة الكيفية التى ترد حسبها مكوناته وضروب العلاقات الرابطة بينها وفي نظام يستمد فيه المُكونُ وجوده من الآخر وبما يترتّب بينهما من وجوه التعلق . وهذا المقصد مبنى على توجه ساد العصر الحديث وأصحابه يؤمنون عميق الإيمان بأن النص كائنٌ قائم بذاته لا تحتاج معرفته إلى موجودات خارجية عنه ويؤمنون أيضًا بأنه لا يحيل على شيء سواه وأنَّ كونه لا يعدو كون العلامة فيه .

وقد تسعى القراءة من النص إلى معرفة أصل وجوده فيتجاوز السؤال الاستخبار عن الكيفيات إلى البحث في الماهيات والغوص على المآتي والمكونات ، وتتحول القراءة عند من كانت هذه طلبته إلى كشف وحفر وحرص على الباطن الخفي الواقع وراء الظاهر البين للترجمة عن سر الخلق الأدبي والاجابة عن السؤال المُحير الأكبر : لماذا يتأتّى الشعر من شخص ولا يتأتّى من غيره وهو باللغة ووجوه تصريفها منه أعلم ؟ ولماذا تجد في الأدب على اختلاف اللغات والبيئات وجوهًا من الشبه عجيبة لا سيما في باب الصور والأخيلة والأساليب حتى لكأنها كلّها ترتد إلى بنية واحدة شاملة وتجد أصلها في نماذج مشتركة كونية ؟ هذه بعض ما تروم القراءة من النص الأدبي تجده مشروحًا مفصلاً في كُتب النقد ونظرية الأدب قديمًا وحديثًا ، والأكيد أن هذه المقاصد ليست متعاقبة يقصي الواحد منها الآخر ويخرجه من دائرة القراءة ، فقد تفوز القراءة الواحدة في النص بأكثر من

مظهر وإن كانت في الغالب الأعم تغلبُ أحدها وتنزل الأُخرى منازل المظاهر الثانوية أو المساعدة للغوص المهيمن فتكون قراءة النص إمكانية من جملة إمكانيات لا محالة ، ولكنها تطوي بين جنبيها خافتة هافتة كل إمكانيات القراءة الأُخرى كالمعنى في اللفظة يقوم على جمهرة من المعانى الصغرى يهيمن أحدها في فترة من حياة اللفظ وتبقى الأُخرى في دائرة اللفظ خافتة متربصة حتى تواتي الأسباب فتغطي ببريقها ولمعانها على ما كان مشعًا مهيمنًا ، هكذا النص جمعٌ من المعاني وانفتاح أبدي على المعنى إلا أنه حمال تلك الامكانيات لا تأتيه من خارجه ولا تنبعث إلا من صلبه ، لهذا السبب لا تخلص القراءة لنهج خُلوصًا تامًا ولا بد لها لتصل غرضها أن تفتح عديد المسالك وتجرب مختلف الطرق . ثم إن للقراءة من وجهة نظرنا ، مقصدًا آخر وراء كل تلك المقاصد يمكن أن يفسر استمرارها كفعلٍ ويفسر العلاقة المتوترة القائمة في الغالب بين كاتب النصّ وقارئه من خلال النص .

تفتح القراءة للقارىء إمكانية المشاركة في فعل الخلق باستعارة قدرة الكاتب على اتيان فعل الخلق والتكوين والدخول في الأقاليم البعيدة الموحشة والتوغل في اللاَّ منكشف المجهول ، هذه القدرة العجيبة التى تمكن له في اللغة فيصوغها على وجوه لم يسبق للقارىء أن عرفها ويصور بها ما كان يظن أنه من باب المعدوم أو من باب ما لا تقدر العلامة على اقامة هيئته من فرط دقته وتناهي رقته ، فيدرك القارىء إذ ذاك عجزه عن الفعل وقعوده دونه ، يؤجّج شعوره بذلك إحساسه العميق بأنه موجود في ما يقرأ يهمّ أن يقوله فلا تطاوعه طبيعته ولا تؤاتيه آلته واذا الأمور أمكنت لغيره وامتنعت عنه واذا غيره يقول ما هو في ذاته ولا يقدر أن يقوله فيؤدي الشعور بالاقصاء إلى الرغبة في التملك وركوب فعل الكتابة بالاستعداد والتّماهي والالتذاذ بوهم القدرة على ما هو في واقع الأمر مقصي عنه ، لذلك لا تكون القراءة إلا إقصاء لكاتب النص ولكل سلطة يُمكن أن تُفسد هذه اللحظة المُنتشية التي يتحدى فيها القارىء العجز عن الكتابة ، فتراه يُحل سلطانه على لغة كانت لا تُواتيه ولا تأتيه فإذا هو يقصي كل معنى غير معناه ويجري في تأويل النص مجرى يؤكد أنه له وأنه مملكة من ممالكه ، ولهذا السبب في رأينا ،

تكون القراءة في العمق ذاتية ، ومهما تصنع الناس من وجوه العلم والموضوعية طلعت الذاتية في كل عطف من أعطاف النص تعبيرًا عن هذه العلاقة الغريبة التي تربط كاتب النصّ بقارئه ، أليس حُلْمُ كل قارىء أن يكون كاتبًا ؟ وكم من ناقد «كبير» مستعد لمقايضة كل ما كتب بنص مبتدع راقٍ ؟

هذا يؤكد أن السلطة الحق هي سلطة التجاوز والخروج وعدم التقيد بالسنن والموازين ، وأن تكون رغبة سلطة المراقبة والتوجيه ـ سلطة الناقد ـ الانخراط في سلطة الخروج والتجاوز أمرٌ يدعو إلى التّفكر والتدبّر ، فالنص أي نصّ هو مجال صراع بين رغبات وفضاءٌ مسكون بالتوتر لما يقوم بين أطرافه المكونة من غريب العلاقات .

الترجمة والاختلاف

عبدالسلام بنعبدالعالي

● كثيرة هي العبارات التي تربط الترجمة بالوفاء والخيانة ولعل أشهرها تلك التي تقول : «كل ترجمة خيانة» ، والتي تجزم بأن «القبيحة الوفية خير من الحسناء الخائنة» . وسنحاول أن نبحث عن الأسس الفلسفية والشعرية التي يقوم عليها هذا الربط . ذلك أنه يرتكز على فلسفة معينة عن الهوية والاختلاف ، مثلما يقوم على نظرية معينة عن النص والكتابة . فكيف يخلص المترجم إليه ؟

إنه يبدأ بالتسليم بأنه مادام المهم في الكتابة هو المعنى ، المعنى السابق على الكتابة واللغة ، فبإمكان هذا المعنى أن ينتقل من لغة إلى أخرى من دال إلى آخر . وحينئذ تكون الترجمة نقلا لمحتوى دلالي من شكل في الدلالة إلى شكل آخر . وهذه عملية ممكنة ومشروعة . صحيح أنها تطرح بعض الصعوبات ، مادامت تريد أن تضع نصا يقول الشيء نفسه ويرمي إلى الغاية نفسها . لكنها عملية ممكنة . ومهمة المترجم وقيمته تتجليان في مدى قهره للصعوبات التي يطرحها تعدد اللغات وتباين الثقافات ، مهمته أن يقهر الاختلاف الثقافي واللغوي ، وأن يمحو اسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى دون أن يفقد هويته .

تفترض الترجمة بهذا المفهوم ، وجود نص أصلي يحمل معنى واحدا ويحصره . كما تتسلم أن هذا النص كتب من أجل حفظ المعنى وصيانته وتبليغه . هذا المعنى الذي حمله إياه كاتبه ، بعد أن دار بخلده وجال بفكره . فهو نص موقع يحمل اسم الكاتب . نص له هوية ينبغي ألا تضيع في عملية الترجمة . نص له حرماته ويلزم معاملته بنزاهة عملية . لذا فإن المترجم يحس هنا بمسؤولية أخلاقية ، ويشعر بأن عليه دينْا ، وأن في عنقه أمانة . انه يحس أن عليه أن يكتب النص باسم كاتبه . أن يكتبه للمرة الثانية . أن يكتبه دون أن يكتبه ، أن يتدخل دون أن يتدخل ، وأن يظهر ليختفي .

هذا المرمى الصعب لابد وأن يجعل المترجم يستشعر صعوبات لامتناهية . وعندما يتبينها سرعان ما يجزم بأن «كل ترجمة خيانة» ويؤكد متحسرا ؛ «قبيحة وفية خير من حسناء خائنة» .

يفترض هذا الموقف إذن نظرية معنية عن النص ، بل ومفهوما معينا عن الكتابة واللغة ، لكنه يقوم أيضا على فلسفة ما عن الهوية والاختلاف ونظرية معينة عن النموذج والنسخة . وليس في إمكاننا ولا نيتنا أن نقابل هذه المواقف والنظريات بمواقف ونظريات مضادة . وإنما سنكتفي بطرح بعض التساؤلات بشأنها .

يزعم هذاالموقف التقريب فيما بين اللغات وقهر الاختلاف بينها بهدف التطابق والوحدة. ولكن هل هناك وحدة حتى في لغة ما بعينها . وما القول إن كانت كل منظومة لغوية تنطوي على تعدد ؟ كلنا يعيش لغات في اللغة . وما القول في النصوص ، وما أكثرها اليوم التي تكتب بعدة لغات . كل نص ينطوي ، صراحة أو ضمنا على نصوص مخالفة . كل نص ينطوي على نصوص واقتباسات من لغات أخرى . وقد يستعمل ألفاظا أجنبية عن اللغة التي يكتب بها . بهذا المعنى ، فكل نص ، حتى . وإن ظل غير مترجم فهو ترجمة . فليست الترجمة عملا ثانويا يأتي ثانية وبعد كتابة النص الأصلي . بهذا المعنى فالمترجم مؤلف مترجم[1] . . وليس المترجم هو ذلك الضيف الذي يترك خارجا ، ولا تُفتح له دفتا الكتاب إلا بصعوبة ، والذي يوضع اسمه بأحرف باهتة على الغلاف ، والذي قلما يتحدث عن حقوقه على غرار ما يقال عن حقوق المؤلف .

ثم أن هذه الخيانة تتحدث عنها مثل تلك العبارات كزيغ عن طريق الصواب ، ألا تضعها النظرية الشعرية المعاصرة كجوهر للكتابة ؟ أليست الكتابة ، كما يقول بارت Barths خيانة للغة ؟ أليست مراوغة وغشا واقحاما للغرابة فيما ألفناه في اللغة ؟ أليست زحزحة للغة وتكسيرا لجمودها ؟

فضلا عن كل هذا ، فإن تلك العبارات تنطلق من الافتراض بأن اللفظ يحصر المعنى ويحده ويحدده . وأن النص وحيد الدلالة ، أحادي التأويل . فماذا لو تبنينا النظرية السيميولوجية المعاصرة التي ترى أن في اللفظ فائضا في المعنى ، وأن النص ما أن يكتب حتى يدخل في دوامة التأويل اللامتناهية . وحينئذ هل

(١) ولعل هذا هو ماتعنيه العبارة : «الترجمة اقتباس مطول Toute traduction est une longue citation

يبقى للترجمة كنسخة تطابق الأصل وتنقله وتستنسخه ، هل يبقى لها من معنى ؟ فأين أصل هذا الذي ستأخذ به عملية الترجمة ؟ إنها لابد وأن تنتقى نسخة ماعدا الأصل لتترجمه . وحينئذ ستغدو الترجمة نسخة عن نسخة ، وتأويلا لتأويل ، تأويلا من الدرجة الثانية إن صح التعبير .

ثم إن هذا الطرح الأخلاقي لعملية الترجمة ، والذي يربط الترجمة بالوفاء والخيانة ، يفترض ، وراء عملية الترجمة ، شخصا أخلاقيا **une personne morale** له حقوق وعليه واجبات شخصا هو المسؤول عن عملية الترجمة . إنه يفترض أن الذي يترجم شخص . ولكن من يترجم بالفعل ؟ أو على الأصح ماهو الذي يترجم ؟

ربما كانت الترجمة مرتبطة بفاعل يتجاوز الأفراد والأشخاص الأخلاقيين . **ذلك أن الذات المترجمة Lesujit dela traductim هي اللغة نفسها. ومن هنا تتهاوى** كل أخلاقيات الترجمة) [٢] . الفاعل المسؤول عن عملية الترجمة هو اللغة المترجمة . لا يعنى هذا بطبيعة الحال إننا ننفي اسهام ، بل ابداع ، المترجم . لكن هذه المسؤولية تظل ضئيلة أما مسؤولية اللغة المترجمة وفاعليتها . إن كل الأسئلة النقدية التي يمكن ان تطرح على نص مترجم ، ستظل في نظرنا أسئلة جزئية إن هي حاسبت صاحبه على أنه مصدر القوة والضعف ، التفوق أو الاخفاق ، الخيانة أو الوفاء دون أن تأخذ بعين الاعتبار . واقع اللغة المترجمة وحدود الفكر الذي يفكر بها في وقت بعينه . ولنا في بعض الترجمات التي ظهرت مؤخرا باللغة العربية أكبر دليل على ذلك . فقد بذل بعض مترجمينا جهودا جبارة لإخراج نصوص مثل نصوص فوكو **Foucault** أوليفي ـ ستروس **Levei-Strauss** واجهوا أنفسهم ليجعلوا اللغة العربية ، التي مازالت لم تهضم بعد الأسس الفلسفية للفكر المعاصر ، ترقى إلى مستوى تلك النصوص ، غير أن ترجماتهم لم

(٢) وربما كانت اللغة هي الفاعل الذي يوجد من وراء عملية التفكير نفسها ، هي التي تفكر على حد قول هايدغرو في المعنى نفسه يقول موريس بلانشو «نستخلص من الملاحظات السابقة حول اللغة نقطا أساسية . ولعل أهمها هي الخاصية اللا شخصية للغة . ووجودها المستقل المطلق الذي تحدث عنه مالارمي . فهذه اللغة لا تفترض أي شخص يتكلمها ولا أي شخص يسمعها . إنها تكلم ذاتها وتكتب نفسها» .

تكن تثير الانتباه . بل إنها ظلت غائبة عن السوق الثقافية العربية . ولعل السبب في ذلك لا يعود إطلاقا إلى قصور المترجمين وعدم كفاءتهم بقدر ما يرجع إلى عامل يتجاوز القدرات الفردية ، وهو عامل اللغة المترجمة ذاتها ، والفكر الذي يفكر بها اليوم ، والمفاهيم الفلسفية التي تمكنت تلك اللغة من هضمها ، أو التي لم تتمكن منها بعد .

إذا سلمنا إذن بأن اللغة ، ذلك الكائن الحي ، الكائن التاريخي ، هي التي تترجم ، فإن النص نفسه لابد وأن يعرف ترجمات متعددة في اللغة نفسها . بهذا المعنى كان بنيامين يقول بأن «ترجمات نص هي ما يشكل تاريخه» [٣] لكن مايثير الانتباه هو وجود ترجمات متعددة للنص نفسه في اللغة نفسها وفي الفترة نفسها [٤] وهذه ظاهرة نلاحظها اليوم في وطننا العربي حيث تظهر ترجمات عديدة للنص نفسه . فكأن الترجمة لا تريد ، بالدرجة الأولى ، أن تقدم النص المترجم (بالفتح وتنقله) إلى القارىء العربي ، بقدر ما تريد ترويض اللغة المترجمة ، وتمرينها وتعويدها لغة الحداثة . بهذا المعنى تشبه عملية الترجمة حل مسألة رياضية حيث لا يكون مرمى الرياضي معرفة النتيجة وإنما طريقة الاثبات ، إلى درجة أنه يسعى إلى الوصول إلى النتيجة بطرق مختلفة . وحتى إن نحن مكناه من الحل يبقى عليه أن يجد هو نفسه طريقة البرهان ، أو طرق البرهان إن أمكن [٥] .

بهذا المعنى فليس هناك. ولن تكون هناك ترجمة واحدة للنص نفسه . وكل مقدم على الترجمة لا يجهل هذا الأمر إنه يعرف مسبقا أن ترجمته ليست ، ولن تكون نسخة طبق الأصل ، أن تكون ذات الآخر le même de l'autre ذلك أن الترجمة إذا سعت إلى أن تكون نهائية زاعمة أنها تضع نسخة طبق الأصل ،

Blauchot (M). Lapart du fen
«Lâ tache du traducteur» in, Mythe et violence. Paris, 1971 P 263 (٣)

(٤) وقد أحصى أحد الدارسين سبع ترجمات عربية للنص نفسه و في الغرب مثلا نتوفر على ثلاث ترجمات لنص فوكو نظام الخطاب ، وثلاث ترجمات لنص بارت Elemenrs de seimolvgie و الأمثلة على ذلك كثيرة . وما ينبغي التنبيه إليه هو أن هذه الترجمات لا علاقة لها بعضها ببعض وهي لا تستسيغ the ذاتها

(٥) إنها لهذا السبب لا تعني الترجمة عن النص الأصلي.

فتجعل من اللغة المترجمة (بالكسر) مرآة تعكس النص الأصلي ، فإنها تكون قد استعملت حالة معينة للغة ، وحال معينة للفكر ، تلك الحالة التي لابد وأن تتحول . فأداة الترجمة لغة حية ومرآتها لابد أن تنكسر ومصير أعظم الترجمات وأكثرها اتقانا هو الزوال . وذلك بفعل نمو لغة الترجمة وتجددها . بهذا المعنى فالمترجم مبدع في لغة أخرى . أو على الأصح إنه مبدع في اللغة . ومن أجل ذلك فلا يكون عليه أن ينقل النص وينسخه ولا أن يترجمه ترجمة نهائية . فالنص الذي يكف عن أن يكون موضع ترجمة لا يحقق ذلك لأنه لقي ترجماته النهائية في جميع اللغات . إنما لأنه مات ، مات كنص وكتابة . فالترجمة هي التي تنفخ الحياة في النصوص ، وتنقلها من ثقافة إلى أخرى . والنص لا يحيا إلا لأنه قابل للترجمة وغير قابل للترجمة في الوقت ذاته ، بهذا المعنى فإن الخيانة وعدم الوفاء شيء جوهري في كل ترجمة . كما أن الأمانة تعني ، كما يقول بنيامين Benjamin «قدرة المؤلف على أن يفصح عن حنينه إلى مايتمم لغته ويكمل نقصها . فالترجمة الحقة شفافة لا تحجب الأصل»(٦) والنص المترجم (بالكسر) لا يلغي النص المترجم . وكل ترجمة تظل شفافة . وكل نسخة تحن إلى أصلها . ولعل هذا هو ما يفسر ظهور منشورات مزدوجة اللغة lséditions bilingues إنها مؤلفات مرايا . مؤلفات تضع أمام قارئها ، ومنذ البداية ، النص وترجمته ، وجها لوجه ، الأصل ونسخته ، معترفة بشفافية النسخة واحالتها الضرورية الدائمة إلى النص الأصلي .

سبق أن قلنا إن الترجمة لا تكون نسخة من أصل ، وإنما نسخة عن نسخة لأن النص الأصلي ليس أحادي التأويل ولأنه ينطوي على فائض في المعنى . وإمكاننا الآن أن نقول الشيء نفسه ، ولكن لاعتبار آخر وهو أن كثيرا من المؤلفات لا تترجم عن لغتها وإنما عن غير لغتها . لدينا ترجمات من الدرجة الثانية والثالثة لكثير من المؤلفات والمهم أن هذه الترجمات كلها لم يُلغ بعضها الآخر . هناك أمثلة عديدة في الفكر العربي المعاصر على ذلك . فكثير من الترجمات التي غذت هذا الفكر كانت معظمها ترجمات عن ترجمات . ولنذكر أمثلة على ذلك الترجمات العربية التي غذت تكويننا وما تزال لمؤلفات فرويد ونيتشه بل وحتى

(٦) وبنيامين . المرجع السابق . ص٢٧٢ .

هيجل ، وبعض الأعمال الأدبية الكبرى كأعمال دوستويوفسكي . صحيح أن هناك من لا يعترف بهذه الترجمات . ولكن لا أحد يستطيع أن يُنكر الدور الذي لعبته في إعطاء صورة ، بل وفي ترسيخ تأويلات معينة في ذهن القارىء العربي لأولئك المفكرين أو تلك الأعمال . لا أحد يستطيع ، على سبيل المثال ، أن ينكر أن هذا القارىء لم يعرف فرويد إلا عبر الترجمات العربية التي أتت من اللغة الفرنسية ، لم يعرف إلا فرويد Freud الفرنسي . وكلنا يعلم أن هذا الـ «فرويد» له تاريخ خاص ، هذا الـ «فرويد» الذي لم يقرأ له سارتر نفسه ، باعتراف دوبوفوار ، إلا مؤلفين ، والذي ترجم إلى الفرنسية ومازال يترجم وتعاد ترجمته (٧) لا أحد إذن يستطيع أن ينكر الدور الذي لعبته هذه الترجمات «الخائنة» . هناك إذن ترجمات تكتسب أهميتها التاريخية من خيانتها للنص الأصلي إن صح التعبير . بل إن من النصوص المترجمة ، ما يهمنا اليوم فقط لما قام به من «تحريف» لما اعتبر نصا أصليا .

على ضوء ما تقدم يبدو أن في امكاننا الآن أن نستعيد كل تلك العبارات التي تربط الترجمة بالخيانة ، ولكن هذه المرة ، لا بنوع من الحسرة والأسى وإنما اعترافا بأن الترجمة ككل كتابة ، هي فعالية وتحويل وإعادة انتاج ترجمة نص ما هي تحويله وتوليده والنص لن يموت ، لن يُلغى إلا إذا لم يعد قادرا على الإنتاج إلا إذا لم يعد يطرح أسئلة ، وفي هذه الحال فإنه لا يترجم فحسب وإنما لا يفكر فيه وبه ولا يتداول ولا يُؤول ولا يُقرأ ، ولا يعود نصا .

الترجمة نسخ وإلغاء واستمرار ، إنها نقل للنصوص وتحويل لها . ومهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن ينقل من ثقافة إلى أخرى . أن يمكنه من أن يبقى ويدوم . لكن لا معنى للنقل إن لم يكن انتقالا . ولا للبقاء إن لم يكن تحولا وتجددا ، ولا للتجدد إن لم يكن نموا وتكاثرا .

إلا أننا لا ينبغي أن نفهم التحويل هنا في اتجاه واحد . ذلك أن الترجمة لا

---

(٧) لا يعني هذا بطبيعة الحال ، أننا لا نتوفر على بعض الترجمات الهامة لكتب فرويد . ويكفي أن نذكر ترجمة الدكتور مصطفى صفوان لتفسير الأحلام . تلك الترجمة التي قيل عنها إنها تفوق أهمية الترجمة الفرنسية للكتاب نفسه وكذلك ترجمة ع . الطاهر لكتاب مانهايم الأيدولوجيا والطوباوية والتي تتميز كثيرا عن الترجمة الفرنسية التي قام بها بيير ديفيير الذي حذف فصلا بكامله من الكتاب .

تحول النص المترجم فحسب ، فهي عندما تحوله ، يحول في الوقت ذاته اللغة المترجمة . فليست الترجمة إذن هي ما يضمن حياة النص المترجم (بالفتح) ونموه وتكاثره ، توليده وتوالده وربما لهذا السبب فإن أزهى عصور الفكر غالبا ما تقترن بازدهار حركة الترجمة . بهذا المعنى تكون الترجمة ، لا علامة على تبعية ونقل وتجمد وموت ، وإنما على انفتاح وغليان وتلاقح وحياة(٨) .

الترجمة بهذا المعنى تعرف على الآخر وتعرف على الذات إنها تحويل للغتين معا . اللغة المترجمة واللغة المترجمة . ولعل هذا هو ما قصده الجاحظ عندما كتب «ومتى وجدنا الترجمان قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها»(٩) . كل لغة ، مادامت حية ، لابد وأن تتكاثر وينمو قاموسها من أجل ذلك فهي تعيش على الترجمة وبالترجمة . بهذا المعنى فهناك ترجمة ذاتية . ولعل هذا هو ما يبرر وجود قواميس لا تنقل لغة إلى أخرى ، وإنما تترجم اللغة ذاتها .

الترجمة إذن تقحم الآخر داخل الذات . لا لأنها تقوم على منطق التناقض والتعارض فحسب ، وإنما لكونها تقوم على «منطق» الاختلاف . فالترجمة لا تهدف أن تكون نسخة طبق الأصل ، أن تطابق الأصل ، أن تكون ذات الآخر . وإنما هي استراتيجية لتوليد الفوارق والاختلافات ، وإقحام الآخر في الذات إنها ما يفتح النص ، ما يفتح الثقافة وما يفتح اللغة على الخارج . جل المسائل تطرح عادة بصدد الترجمة تطرح بغية قهر الاختلاف اللغوي والثقافي . هذا في حين أنه لولا الاختلاف ، لما كانت الترجمة ضرورية ولا ممكنة

---

(٨) ولنا في الفكرالفرنسي المعاصر خير مثال على ذلك فكبار الفلاسفة الفرنسيين مترجمو مؤلفات ألمانية . ويكفي أن نقرن أسماء لا كان بهايدغر وفيورباخ بالتوسير وفوكو بكنط ودريدا بهوسرل .
(٩) الجاحظ ج ١ ص ٧٦ .

المعنى المحال في الشعر

شكري المبخوت

■

﴿ إنْ هِيَ إلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّيْتُمُوهَا ﴾

قرآن كريم (النجم ، س ٥٣ ، آية ٢٣)

« الفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف ويصغى إلى الصّواب ويهرُبُ من المحال »

العسكري (الصناعتين)

« ما أوسع حضرة الخيال وفيها يظهر وجود المحال بل لا يظهر فيها على التحقيق إلّا وجود المحال »

ابن عربي

لفت انتباهنا ونحن نتأمل ماردّ به الشعر المحدث على أصحابه ونعمل النّظر فيما اعتبره القدامى خروجاً عن عمود الشعر ، تواترُ مصطلح «المحال» وما دار في فلكه . ولأمرٍ ما كان حظّ أبي تمام منه وافِرًا . فهو ـ عند مخاصميه ـ قد أسرف في اصطناع البديع حتّى خرج إلى المحال[1] . وأضحى هَذا المصطلح إجرائيًّا معياريًّا بدا في أذهانهم مسلّمًا به وبدا لنا في حاجةٍ إلى شرح وبيان .

وقد تصوّرنا الآمدي يقرأ بعض شعر المحدثين ويقف على هذا الكلام لرأس من رؤوس الإحداث في الشعر :

« يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد ، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه .
يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهارا أو يستعير حذاء الليل ثم ينتظر مالا يأتي . . . »[2]

(١) الآمدي : الموازنة ، تح محمد محيي الدين عبدالحميد ، بيروت ، المكتبة العلمية ـ د ـ ت . ص ٢١ ، والشواهد على ذلك كثيرة (ص٤٨ و ١٢٤ مثلا) .

(٢) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٨/ط ى ـ ص ٢٥١ .

وتصورنا أبا عمرو بن العلاء ـ على ما عرف عنه من تشدد ـ تنشد أمامه هذه الأسطر :

« لابد للجسد من حرائق الصخر وأدعية السهول .
لابد للزمن من رأس متصوف راقص كي يتعلم الثبوت » (١)

وتصورنا أبا بكر الصولي ـ وقد عهدناه مناصرًا للإحداث مفرطا في مناصرته يحاول تشقيق هذا الكلام :

« نساء يولدن كدمع الفجأة في الأصداف
تلألأ فيهن عذاب المحار
فمن يكتشف آلبحر ويرسم صورته
ويزاوج بين آلألوان ليطلع خلق مختوم بالنسيان » (٢)

إن أحكامهم ستدور ـ ولا ريب ـ على معنى واحد هو الاحالة . وليس هذا من باب الإسراف في التخيل إسرافا يخلط بين الأزمنة . فما الآمدي فيما تصورنا وما ابن العلاء وما الصولي إلا أصوات قد ترتفع من ذاكرتنا تتردد أصداؤها إلى اليوم في ذائقتنا الشعريّة ونحن ننظر فيما آل إليه شعر العرب . فحيثما تولّ وجهك فثمة «الخطأ» و«المحال» .

ولا نقصد بهذه الإشارة توسيع مجال البحث للربط صراحة بين قديم النظريات في الشعر وطريفها وإنما قصدنا إلى التأكيد على استمرار الظاهرة وحاجتنا إلى فهم أصولها . ونحن اليوم نسلم حدسيا ـ في الغالب ـ بأن الرسم قد تغير ومقومات الشعر الذي يكتبه المعاصرون غيرها عند الأسلاف . ومازلنا نحدد «شعر الحداثة» بحمله على شعر الفحول : فهو خروج عن العمود نحمده أو نذمه وتميز عن طرق الإنشاء القديمة يستوقفنا فنرفضه أو نبرره بانقلاب الأحوال وتبدل المقام . أما «ما يجعل الشعر الحديث حديثًا» فمتروك غالبًا للانطباع والتخمين .

(١) باسط بن حسن ، عطر واحد للموتى ، الدار البيضاء ، دارتوبقال ، ١٩٨٢ / ط١ ـ ص ٥٣ .
(٢) قاسم حداد : يمشي مخفورًا بالوعول ، لندن ، رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٩٠ / ص ٥٨ .

ولما بدا مصطلح الإحالة عند الإجراء غير واضح لدينا لأن القدامى في موازناتهم وشروحهم اتخذوه آلة للحكم على المعاني ، خلنا أنه من باب الأحكام المرتجلة التي أفضت إليها نزعة الخصام والحجاج في نقدهم . وحين حققنا وجدنا لهم عذرًا مقبولاً وسببًا معقولاً . فقد كان المحال مفهومًا قائم الذات متبلورًا عندهم منذ بدايات التأليف في اللغة والبلاغة والنقد .

وقد اخترنا في هذا البحث أن يكون «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني[1] نقطة الارتكاز في تناول المعنى المحال لثلاثة أسباب :

أولها تبلور المصطلح عنده بصفة نهائية وهو الذي بلغ في الشعر إلى «مفهوم متكامل لا نجد له مثيلا في التراث النقديّ»[2]

وثانيها أن القرطاجني جمع جلّ القضايا المتّصلة بالمحال في أبعادها المختلفة فعبّر عن نقاط القوّة في نظرة القدامى إلى المحال وحمل نصُّه ـ في الآن نفسه ـ أمارات التردد والحيرة التي انتابتهم وهم يتصدون لهذا المفهوم .

وثالثها أنه استفاد ولا جدال من التراث الذي سبقه سواء أكان هذا التراث نحويًّا أم بلاغيا أم «أدبيا أصيلا» أم فلسفيًّا .

وقد وجدنا في هذا السبب الثالث حجة كافية للخروج من «النص الحازمي» إلى نصوص غيره متى بدا لنا ذلك ضروريًّا . وفي هذا إضاءة لنص القرطاجني وتقصٍّ للموضوع المدروس ووفاءٌ لمسلّمة لدينا عمادها اعتبار النصوص القديمة نصا واحدًا واسعا يتيح لنا بحكم سِمَتَيْ التكرار والتكامل فيه التنقل عبر فضاءاته المختلفة والاستماع إلى الأصداء المتجاوبة في أرجائه . وتقوم وحدة المدوّنة النقديّة في خصوص مسألة المحال شاهِدًا على مافي نظرة القدامى إليها من تكامل بما أن النصوص فيها آخذ بعضها برقاب بعض .[3]

---

(١) سنعتمد طبعة (تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦) تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . وسنحيل عليها مختصرين بذكر «المنهاج» ثم الصفحة .

(٢) عصفور (جابر) : مفهوم الشعر ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٣/ ط٣ ، ص ١٢٩ .

(٣) وجدنا حازم مثلا يحيل ـ وهو يتحدث عن المحال على «سر الفصاحة» للخفاجي و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر وأحال العسكري في الصناعتين على سيبويه وكذا الأمر في «العمدة» لابن رشيق وفي «الموشح» للمرزباني نقول عديدة عن قدامة . فكأن نصوصهم سلسلة من التداعيات والترابطات تدعم فكرة وحدة المدونة النقدية .

ونتبه على أن مقصدنا الأسمى من النظر في «المعنى المحال» إنما هو استقراء الأنموذج البياني القديم وخصائص صناعة المعنى فيه . وقد استقامت لنا نظرة واضحة عن النظرية النقدية القديمة بعد أن انكبت عليها أبحاث جادة مفيدة تصل المتفرّق فيها وتوضّح الملتبس منها وتفكك المتداخل بين عناصرها حتّى شفّت تلك الأبحاث عن بناء نظري متكامل إلى حدّ بعيد .[1]

بيد أننا نؤمن أن لكل نظرية مهما أحكم بناؤها هوامش يلفها النسيان فتبقى معتمة وشروخًا ـ تقلّ خطرًا أو تعظم ـ مأتاها أن العمل التنظيري لايعدو أن يكون سعيًا دؤوبًا للاحاطة بتعقد الظاهرة الشعرية . وهذه الهوامش والشروح ـ ومنها المعنى المحال ـ أصوات تهمهم ولا تكاد تبين تدفعنا إلى الاصغاء إليها فتعيد التساؤل لأنها علامات منصوبة داخل الخطاب النقدي دالة على ما لم يجد له ذلك الخطاب سبيلا إلى تقنينه وضبطه .

ولسنا في هذا بمبتدعين وإنما نحن ننقل بعض ما نبهنا عليه أسلافنا من العسر الملازم لكل تحديد يريد تسييج الشعر[2] . لذلك نجدهم يعتذرون عن حصر الوجوه جميعها . وما دمنا نتحدث عن ضرب من المعاني هو المعنى المحال فإليك ما يقوله ابن سنان الخفاجي في باب المعاني : « . . أما حصر المعاني بقوانين

---

(١) الابحاث في هذا الباب كثيرة نقتصر على ما نراه منها الاهم :

* صمود (حمادي) : التفكير البلاغي عند العرب ، تونس ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .
* عصفور (جابر) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، بيروت ، دار التنوير ١٩٨٣ / ط٢ . مفهوم الشعر (سبق ذكره) .
* الواد (حسين) : المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ، تونس ـ بيروت ، دار سحنون المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩١ ، ط ١ .
* Bencheikh (Jamel Eddin): Poetique Arabe, Paris, Gallimard, 1989.

ونذكر من الابحاث التي انجزها دارسون مستفيدين من هذه الاعمال السابقة او من بعضها .

* الرّوبي (الفت كمال) : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٣ .
* الزيدي (توفيق) : مفهوم الادبية في التراث النقدي ، تونس ، سيبراس ، ١٩٨٥ .
* اليوسفي (محمد لطفي) : «اثر» كتاب ارسطوطاليس «فن الشعر» في نظرية الشعر عند العرب حتى القرن السابع للهجرة ، وهو ما يزال مع الأسف مخطوطا مرقونا في مكتبة كلية الاداب والعلوم الانسانية بتونس تحت رقم [T ٣٠٧٣] .

(٢) جاء في «العمدة» : «ليس للجودة في الشعر صفة وإنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه» (تح : محمد محيي الدين عبدالحميد ، بيروت ، دار الجيل ، ١٩٨١ / ط٥ ، ج١ ص١١٩) .

تستوعب أقسامها وفنونها فعسير متعب لا يليق بهذا الباب تكلفه لأنه ثمرة علم المنطق »[1] . ويختم الباب عودًا على بدء بقوله : « وهذا مبلغ ما نقوله في المعاني مما يستدل به على غيره لأن حصرها مما لا سبيل إليه»[2] .

ولك أن تتأمل كتب المنطق التي أشار إليها الخفاجي عسى أن تقف على قوانين تحصر بها المعاني فلست واجدًا ما أنت إليه قاصد لأن المشغل غير المشغل والمجال غير المجال فمنطق الشعر لا تستوعبه قوانين المنطق وإلا دكت منه الأساس .

ولا نريد من وراء هذه الملاحظة أن ندعو «العقل النقدي» إلى الاستقالة ولكننا نريد أن نؤكد أن في «المعنى المحال» إشكالا يستدعي الدرس وأن ما تجشّمه القدامى من عناء التحديد والتقويم لا يمنع المساءلة ولا يرغب عن مواصلة الاستفهام والتدبّر .

المعنى المحال : حده وتقويمه

١ ـ تحقيق المصطلح

يكشف تتبع السياقات التي استعمل فيها مصطلح «المحال» عن تنوع في الاستعمال لا يخلو أحيانا من بعض الاضطراب ويشوبه شيء من التردد . فكثيرا ما نعت به قول بدا معناه «ممتنعا» أو غير جائز ولا معهود أو مبالغًا فيه حتى لكأن المقصود منه مجرد تجوز في القول مستقبح .

وقد وجدنا نقادًا وبلاغيين من نزعات مختلفة ـ ومنهم من كان حد المحال

(١) الخفاجي (ابن سنان) : سر الفصاحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٢ ص ٢٣٤ .
(٢) م . ن ـ ص ٢٧٨ .

عنده متبلورًا دقيقا ـ يخلطون في مواطن شتى من كتبهم بين المحال بمعناه الاصطلاحي والمحال مستعملا على نحو مجازي .[١]

وليس الأمر في تقديرنا عائدًا إلى مدى تأخر الواحد منهم في الزمن أو تقدمه ولا إلى مدى قربه من الثقافة الفلسفية أو بعده عنها . فالآمدي (٣٧٠هـ) والمرزباني (٣٨٤هـ) والخفاجي (٤٤٦هـ) والسجلماسي (القرن الثامن) وغيرهم سواسية في هذا الخلط .

والطريف أن هذا التردد ظل قائما في أذهان القدامى رغم أن المصطلح ولد ـ من حيث حده ـ تامًّا نسبيا . ولا نخال هذه المراوحة بين الحد الاصطلاحي والدلالة المجازية إلا تعبيرا عن قضية أعمق سنأتي إلى بيانها في موضعها .

ـ أ ـ حد المحال

كما كان من الشواغل الأساسية للقرطاجني في قسم المعاني من «المنهاج» النظر في «الأحوال التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام»[٢] فقد تأمل أنحاء الصحة فيها ومقومات وضوحها أو غموضها حتى تؤدي وظيفتها التخييلية على النحو المرجو .

ومن العسير حقا أن نستعيد جهازه النظري برمته لما فيه من دقة وتعقيد . ولكنه كشف في فقرة موجزة عن جهات وقوع الاحالة . يقول : «اقتصرت في هذا المنهج من النظر في صحة المعاني على ما يقع فيها من إحالة :

---

(١) نجد في «الموازنة» مثلا تعليقا للآمدي على بيت ابي تمام [من الطويل] :

من الهيف لو ان الخلاخل صورت لها وشحا جالت عليها الخلاخل

يقول فيه : «وهذا ضرب من المبالغة وهو إلى الحقيقة أقرب (...) والإحالة فيما مخرجه مخرج الحقيقة اقبح من الإحالة فيما مخرجه مخرج التوسع» (ص ١٣٨) ـ وراجع تعليق مسلم بن الوليد على بيت لأبي نواس في (المرزباني : الموشح ، تح علي محمد البجاوي ، مصر ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ص ٤١٩) .

وراجع تقسيمات السجلماسي لجهات اخراج المعنى حيث يعد المبالغة إحالة .

السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع ، تح علال الغازي ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ١٩٨٠ / ط١ ـ ص ٢٩٥ .

(٢) المنهاج ـ ص ١٣٠ .

١ ـ من جهة نسبة وصف إلى موصوف .
٢ ـ ومن جهة تناقض واقع بين متقابلين .
٣ ـ أو من جهة تدافع بين المعاني وأغراض الكلام .
٤ ـ أو من جهة تباين بين الأوصاف وأحوال الموصوفين» .[١]

وطفق القرطجاني على عادته يفرّع ويفعّل مبينا هذه الجهات ضاربًا عليها الأمثلة . ولكنه تعرض قبل هذا الموطن ـ وهو يتحدث عن المحاكاة والوصف وصلتهما بالصدق والكذب في صناعة الشعر ـ للاستحالة[٢] وقدم الحد الذي استقر عليه رأيه فكرره في كتابه . ولعل ما يفسر ذلك أن القضايا في «المنهاج» مؤسسة على أصول عامة وفروع متولدة منها يعرضها متدرجا من المجمل إلى المفصل ومن الكليات إلى أجزائها المكونة لها .

في هذا الإطار إذن أورد حازم حد المعنى المحال وهو «مالا يصح وقوعه في وجودٍ ولا تصوره في ذهن ككون الانسان قائماً قاعدًا في حال واحدة» [٣] .

والبيّن من هذا الحد أن المعنى المحال صنف من المعاني المنجزة تتميز بغياب المرجعين الواقعي والذهني في آن واحد .

والبيّن منه أنه استدل عليه بمثال لا يوضح الا الجهة الثانية من جهات الاحالة الأربع . وهي ما كانت ناتجة عن الإتيان بالمتقابلين في موضع واحد كإتيان فعلين متناقضين منطقيا على أساس السلب والإيجاب أو الوصف بمتضادين كل التضاد .

---

(١) م . ن . ص ١٣١ . وقد أعدنا توزيع الصفحة لمزيد التوضيح . ويمكننا ان نحدد مواطن تحليل الجهة الاولى في «المنهاج» بين ص ١٣٣ / ١٣٦ والجهة الثانية ص ١٣٧ / ١٤٤ والجهة الثالثة ص ١٤٥ / ١٥٣ والجهة الرابعة ص ١٦٢ / ١٧١ مع الاشارة الى أنها أقل الجهات الأربع وضوحاً فقد كاد حازم يهملها لولا بعض الاشارات .

(٢) م . ن . ص ٧٦ ـ ٨٠ ـ ٩٤ .

(٣) م . ن . ص ٧٦ وقد ورد هذا الحد في موضعين اخرين بألفاظ مشابهة لا تتغير فيها الا عبارة «لا يصح وقوعه» بـ«لا يمكن وجوده» وعبارة «تصوره في الذهن» بـ« تصوره فحسب» او بـ«تصوره في الوهم» . وأضيف في حد اخر مثال عن التناقض بين السواد والبياض والطلوع والنزول (ص١٣٣ وص ١٤٥) . ونشير الى امرين : اولهما ان التعريف يمكن استنباطه من سياقات اخرى وثانيهما ان للاحالة عند حازم معنًى آخر مغايرا للمعنى الذي نهتم به وهو الاحالة في الشعر عن القصص المأثورة التي تساق معانيها في القصائد وقد سمّاها كذلك «لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور» (المنهاج ـ ص ١٨٩) .

وما يفسر هذه العناية بجهة التناقض دون غيرها من الجهات أن الآلية المنطقية المتحكمة في تحديد فساد المعنى وكماله لم تكن من اختراع حازم وإنما أخذها بحذافيرها ـ والنصوص على ما نقول تشهد ـ من قدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجي[1] ، وقد قامت هذه الآلية على إبراز التقابل في المعاني تقابلا مؤديا إلى الإحالة . فربط قدامة بن جعفر في تعريفه بين الاستحالة والتناقض حتى سَمَّى المستحيل متناقضا في بعض المواطن . يقول مثلاً : «إن المتناقض لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم» .[2]

وإذا رجعنا القهقرى في سلسلة النصوص التي نعتمد في ضبط حد المحال وجدنا سيبويه ومن تأثّره على وجوه مختلفة ينطلق من مفهوم التناقض في تعريف الإحالة فيقول : «أما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول أتيتك غدًا وسآتيك أمس»[3] . فالاحالة في المثل الأول متأتية من ربط الحدث بالماضي من جهة وربطه بدلالة الاستقبال في الظرف غدا من جهة أخرى وهي متأتية في المثال الثاني من دلالة التسويف في الحرف المركّب مع الفعل المضارع مقابل دلالة الانقضاء في الظرف «أمس» .

وقد التقط أبو الحسن الأخفش في شرحه «للكتاب» نتيجة التناقض وأهمل دوره في توليد الاحالة ليصوغ تعريفا أرقى في التجريد من تعريف سيبويه .

يقول : «أما المحال فهو مالا يصح له معنى ولا يجوز أن تقول فيه صدق ولا كذب لانه ليس له معنى»[4] .

---

(١) يبدو هذا جليا في التطابق المطلق بين تصنيف حازم لجهات التقابل الاربعة وهي الاضافة والتضاد والقنية والعدم والسلب والايجاب (المنهاج ـ ص ١٣٧) وتصنيف قدامة بن جعفر (نقد الشعر ، تح محمد عبدالمنعم خفاجي ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، د ـ ت ص ١٩٥) وتصنيف ابن سنان الخفاجي في «سر الفصاحة» (م ـ س) ص٢٣٨ ـ ٢٣٩ . مع الاشارة الى ان محقق «المنهاج» يضع «الغنية» (بالغين) والأقرب «القنية» (بالقاف) وهي في اللسان «ما اكتسب» .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٢٠١ .

(٣) الكتاب : تح عبدالسلام محمد هارون ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٨ / ط٣ج١ ص ٢٥ .

(٤) م . ن ص٢٦ . الهامش ١ .

ولم تحمل إضافة الأخفش هذه محمل التأكيد على أن المحال مجال قول وأنه إنشاء ينجز أو لا ينجز . ولكنها استغلت لتعميق مفهوم المحال . فقد يسر حديث الأخفش عن غياب المعنى للعسكري فيما بعد أن يزيد المفهوم بلورة وقد أخذ تفريع سيبويه لاستقامة الكلام واستحالته بحرفيته تقريبًا والمحال عند العسكري «مالا يجوز كونه البتّة» .[1] ونحن هنا بعيدون بمسافة مهمة عن مفهوم الاحالة من حيث هي مزج بين متناقضين . فالحد الموضوع يوسع دائرة المحال ليشمل المتناقض وصورًا أخرى ممكنة الانشاء مستحيلة الكينونة والوجود . ويدعم ما نذهب إليه المثال الذي نحته العسكري بالمناسبة إذ يردف التعريف السابق بقوله : « . . . كقولك الدنيا في بيضة» .[2]

بيد أن هذا التوسيع النسبي في مدلول المحال والتركيز فيه على غياب المرجع دون التناقض لا يعني أنه يختلف في تعريفه عمن سبقه وعمن تلاه وإنما يعني أنه مال إلى الالحاح على جانب واحد أكثر من غيره لأن بقية الأمثلة التي ساقها لا تخرج عما ورد في كتاب سيبويه .

والحاصل أن المعنى المحال من حيث حده بنية لغوية دلالية متضمنة لتناقض مما يجعلها لفظا بلا معنى وخطابًا بلا مرجع ذهنيّ أو عياني .

ـ ب ـ منزلة المحال في نظام المعاني :

يتنزّل المحال ضمن نظام اصطلاحي متماسك أجهد القرطاجني نفسه في سبكه لمحاصرة أصناف المعاني وهيآتها وأحوالها وتركيباتها وغير ذلك من قضاياها . ولعل أخطر مافي المعنى الشعري صلته بمرجعه . فأولاها حازم عناية كبيرة وتوسع في القول وجادل لأن الأمر يتصل بما شاع في النقد القديم من أمر الصدق والكذب .

---

(١) العسكري : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تح علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٨٦ ، ص ٧٠ .

(٢) م . ن .

وقد استقام له من جداله ومقدماته ان الشعر محاكاة قد تؤدي الى الكذب إذا ما ترك المنشيء الاقتصاد وأفرط[1] . واستقام له منه أنّ الشّعْرَ يقع فيه الصدق والكذب ولكنّه لا يعدّ شعرًا من هاتين الجهتين بل من حيث هو كلام مخيّل[2] . واستقام له منه أنّ الكذب صنفان بعضه «يعلم أنّه كذب من ذات القول» وبعضه «لا يعلم كذبه من ذات القول» . وفي هذا الصنف الثاني قسمان : أحدهما لا نستطيع الجزم بكذبه حتى وإن عدنا الى مرجعه ويُسمّيه «الاختلاق الامكانيّ» والآخر «ما يعلم من خارج القول أنّه كذب ولا بدّ»[3] أيْ أنّ المرجع كفيل بإنبائنا بكذبه وهو عنده على ضربين : «اِختلاق اِمتناعي» و«إفراط اِمتناعي واستحالي» .

وموقع المعنى المحال ضمن هذه التصنيفات في أكثرها تطرّفًا وبعدًا عن الصدق أي في «الإفراط الاِستحالي» .

ويقصد حازم «بالاختلاق الامكاني» اِدّعاءَ الشاعر أمْرًا يمكن ان يقع له ولكن الجزم بصدقه او كذبه عسير «كادعاء انسان أنّه محبّ ويذكر محبوبًا تيّمه ومنزلا شجاه من غير ان يكون كذلك» .[4]

و«الاختلاق الامتناعي» باعتباره الدّرجة الثانية في الكذب هو ادّعاء وجود شيء يمكن تصوّره ذهنيا ولكنه لا يقع في الوجود «كتركيب يد أسد في رجل مثلا» .[5]

ولا نجد في الدرجة الثالثة إلا المحال بسبب غياب المرجع الذهني والعياني . وهي أقصى درجات الكذب عمادها المغالاة في الوصف حتى يخرج الشاعر بالصّفة عن حدّ الممكن والامتناع معًا ليقع في المحظور أي «الاختلاق الاستحالي» .

(١) المنهاج ص ٧٥ .
(٢) م . ن . ص ٦٣ .
(٣) م . ن . ص ٧٦ .
(٤) م - ن - ص ٧٦ .
(٥) م - ن - ص ٧٦ .

إنّ هذه الأصناف الثلاثة من المعاني متولّدة عن الكذب وتقوم في التصوّر الحازمي مقابل القول الصادق . وهو بدوره صنفان على الأقلّ : أحدهما يتطابق فيه القول مع المعنى «على ما يقع في الوجود» والآخر لا يكون الوصف فيه محيطًا بالمعنى كلّه وإنّما يدلّ على بعضه «فيقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيْء من ذلك الوصف» .[1]

وفي إطار هذه الثنائيّة المحدّدة لصلة الكلام بمرجعه يؤسّس حازم تصنيفهُ للمعاني من حيث صحّتها وفسادها . ونجد وفقا لهذه النظرة منتهى التطابق في المعنى «الواجب الثابت الوقوع» ومنتهى انعدام التطابق في «المعنى المحال» . ويحتلّ المعنى الممكن المرتبة الثانية في سلّم المطابقة وهو ضربان : الأوّل «قريب» «معتاد الوقوع» والثاني «بعيد» «مقدّر الوقوع» . وهذا النوع من المعاني أقرب الى المعنى الكامل الصحيح من «المعنى الممتنع» الذي يحتلّ الدّرجة الثالثة في سلّم المطابقة . وعلى هذا النحو يكون الفارق بينه وبين المحال هيّنًا ضعيفًا لكنّه مسلّم من الوجهة التصنيفيّة .

ونشير الى أنّ المعنى الواجب على ثلاثة أصناف : فإما أن يكون متناهيا في الحال التي هو عليها أي أن يستغرق «الشيْء» من جميع وجوهه او أنْ يكون قاصِرًا عنها او أنْ يكون وسطا بين المتناهي والقاصر .

وهذا الرسم المتدرّج من المطابقة الى انعدامها مما يبرز مراتب الكمال في المعنى كما تصوّره القرطاجنيّ :

(١) م ـ ن ـ ص ٧٩ .

المعنى

١ ← الواجب
← متناهٍ في الحال التي هو عليها
← وسط بين المتناهي والقاصر
← قاصر في الحال التي هو عليها

٢ ← الممكن
← ممكن قريب معتاد الوقوع
← ممكن بعيد مقدّر الوقوع

٣ ← الممتنع

٤ ← المحال

يستدعي هذا التصنيف ملاحظتين أساسيتين ؛ الأولى أنّه يتدَرّج في ضبط مراتب المعنى من الصّدق الى الكذب المحض ظاهريًّا ولكن مقولة الكذب لا تنطبق على المعنى المحال أبدًا لأنّه كما وضّح ذلك الأخفش لا يصحّ فيه الحديث عن كذب او صدق . ومعيار مطابقة الواقع قليل الافادة لأنّ الممتنع وإن حصلت منه فائدة وخيَّل صاحبُه الصورة في نَفس السّامع فإنّ صلته بالواقع واهية . لذلك فإنّ المقياس الأجدر بالاتّباع هو حصول المعنى في الذهن او عدم حصوله . وهذا يعني أنّ الأصناف الثلاثة الأولى أي الواجب والممكن والممتنع تقدّم معانيَ عكس المحال الذي يغيب فيه المعنى مطلقاً . وهَذا أمرٌ أساسيّ لبيان موقف النّقاد من المعاني صنفًا صنفًا . وعلى هـذا الأساس فإن الثنائية الأساسية قائمة بين المعنى المحال من جهة وبقيّة المعاني من جهة أخرى .

أمّا الملاحظة الثانية فتتعلّق بمدى تميّز القرطاجنيّ بهَذا التصنيف .

الثابت عندنا ـ بعد التحرّي ـ أنّ النّواة الأولى لهذه المراتب قائمة في كتاب سيبويه بألفاظ مختلفة لا يقع فيها اتفاق مع حازم إلاّ حَوْل المعنى المحال . فالواجب في «المنهاج» موافق حملا وقياسًا للمستقيم عند سيبويه . والممكن

والممتنع قريبان من المستقيم الكذب في عبارة «الكتاب» . ولا يحتاج هذا التقريب بين المصطلحات الى كبير عناء لاثباته بما أن الأمثلة التي قدّمت عن الكذب ـ وهي «حملت الجبل» و«شربت ماء البحر» ـ لم تكن في ذهن سيبويه ومن تأثّره من باب المحال . فالعسكري مثلا يعلّق تعليقا طريفا يؤكّد مدى مماثلتهما لصنفي الممكن والممتنع فيقول : «وأمّا قولك حملت الجبل وأشباهه فكذب وليس بمحال إن جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله» .(١)

ولسنا في حاجة الى التذكير بأن الكذب هو المولّد للامكان والامتناع في «منهاج البلغاء» بيد أنّ الأصول الأرسطيّة لهذا التصنيف أوضح وأقرب . فقد عالج أرسطو ومن بعده شرّاحه ومترجموه المسلمون قضايا الاحتمال والواقعيّة والاستحالة والامكان حين تناولوا صلة الأدب بمرجعه فاصلين عن وعي او عن غير وعي بين ما يتأسّس عليه الشّعر من تمثيل للمثل العليا وما يتقوّم به التاريخ من أحداث واقعة .(٢)

ويكاد أمر التصنيف يكون محسومًا قبل حازم خصوصًا لدى قدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجي (٣) . ولكن ميزة حازم تكمن في وضوح التنظيم عنده ودقّة التصنيف . ونرمي من وراء هذه الاشارات التأكيد أنّ المعنى المحال وُلِدَ تامًّا تقريبًا كما بيّنّا في باب الحدّ ووُلِدَ تامًّا كذلك داخل نظام اصطلاحي تصنيفي يكاد يكون بدوره تامّا .

ولم يكن هَذا التصنيف في حقيقة الأمر مؤسَّسًا على معيار واحد وإنما تداخلت فيه المعايير وأدّت كلّها الى وضع المحال في منزلة تُخْفِي حكما نقديًّا عليه وموقفا منه .

---

(١) الصناعتين . ص ٧٠ .

(٢) ارسطوطاليس : فن الشعر ، تر عبدالرحمن بدوي ، بيروت ، دار الثقافة ، د ـ ت ، ص ٢٦ / ٢٩ . الفصل التاسع : الواقعي والمحتمل وتتواتر هذه المصطلحات عنده في مواضع شتى من ذلك على سبيل المثال ـ ص ٢٤ ـ ٤٠ ـ ٧٢ ـ ١٤٢ .

(٣) «نقد الشعر» ـ ص ١٩٥ و ٢٠١ وما بعدها و«سر الفصاحة» ص ٢٤٣ ومابعدها حيث يقدم الخفاجي تفريقا بين الممتنع والمستحيل مطابقا لفظا ومعنى لما نجده عند حازم .

٢ ـ موقف القدامى من المحال .

ـ أ ـ تصنيف المعاني والموقف من المحال

لقد ورد الموقف من المحال في «المنهاج» ملابسا لحدّه ومرتبته في نظام المعاني . وهو يبرز على نحو جليّ بطريقتين :

الأولى أنّ القرطاجنيّ صنّف المعاني على أساس «ما يستساغ ويؤثر»(١) وتدلّ مرتبة المحال في أسفل سلّم المعاني على موقف سلبيّ منه . فمعيار التصنيف ـ وهو معيار «جمالي» «ذوقي» ـ يحمل في ذاته الحكم . فمادام المعنى الواجب الثابت الوقوع المتناهي في الحال أشّد الأصناف إيفاء بالمعنى وإحاطة بالموجودات كان مقابله المحال أشدّ الأصناف تقصيرًا في أداء المعاني بل قل إنّه عنوان غياب المعنى أصْلاً .

والثانية ما يطفو على سطح المواطن التي يذكر فيها المحال من إنكار وتردّد واستقباح يدل على رهبةٍ من المحال وإحجامٍ عنه .

ويؤكّد التّمَلّي في السياقات التي عالج فيها القرطاجنيّ المحال وفي غير صفحة من كتابه جملةً من الأحكام تضع المعنى المحال في شبكة واسعة من المعايير التي يقاس بها فتفضي الى إنكاره . ولمزيد البيان سنضعه في جدول تقابلي مع المعنى الواجب على النحو الذي يوضّحه هذا الرسم :

(١) المنهاج ـ ص١٣٣ .

المعيار / صنف المعنى	الواجب	المحال
المعنوي	ايفاء بالمعنى والغرض	غياب المعنى
المرجعي	حقيقة	إفراط استحالي
المنطقي	صحيح مطلقا	فاسد مطلقا
التواصلي/الجمال	حسن - مستساغ - مؤثّر	قبيح غير مستساغ ولامؤثر

إن موقع المحال بحسب أيّ معيار من هذه المعايير[1] يدفع الناقد الى ردّه . فقد استقرّت فيه «العيوب» كلّها . لذلك ارتبط الحديث عن المحال بمفهوم أغاليط الشعراء والعيب الطارىء على المعنى والخطإ الذي يقع فيه المنشىء لحظة تمثل الموجودات للتعبير عنها باللفظ .

ولئن بدت منزلة المحال واضحة فإنّنا سنسعى الى بيان ما يقع وراء هذه المعايير من قضايا نقديّة عسى ان نتمكّن من فهم تصوّر القدامى للمحال وموقفهم منه على نحو أفضل .

(١) أخذنا اهم المصطلحات الواردة في الجدول من «المنهاج» ص ١٣٣ - ١٣٦ وأضفنا بعضها الاخر استكمالا للتقابل واستنتاجا من النصوص يوجبه التحليل ويدعو اليه ماقي النصوص من معايير لا يصرّح بها حازم دوما .

ـ ١ ـ المعيار المعنوي :

من الأمور التي بنى عليها حازم تصوّره للمعاني مدى اتصالها بالغرض . فالمعنى عنده إما أن يكون «ضروريًا» «لا يتمّ الغرض إلا به»(١) وإمًّا أن يكون «متأكدًا» يصطنع لتحسين الكلام وتزويق الصورة دون أن يكون الإتيان به أمْرًا يوجبه تأسيس الغرض والإيفاء بدلالته ودون أن يكون التّخلّي عنه مستحسنا أو «مستحبًّا» لأنه يزيد الغرض حسْنا . والواضح أنّ المحال لا مكان له في هذا الباب لأنّه بكلّ بساطة خالٍ من المعنى فلا الغرض يحتاجه ولا هو محسّن للغرض .

ولكنّ الطريف أنّ القرطاجنّي مع وفائه لهذا الأصل النظري يجيز في بعض فنون الكلام التّلاعب بالمعنى وتحويله عن موضعه . لذا نجده يستسيغ بعض الأقاويل المحيلة شريطة أن تكون مرتبطة «بطرق الهزل وما يقصد به الإضحاك أو التّهكّم (. . .) وكذلك في الأقاويل التي يقصد بها المشاجرة والمكابرة لأنّ مواطن الهزل والفجرة تحتمل من قلّة المبالاة بحقائق الكلام مالا تحتمله مواطن الجدّ والاعتدال»(٢) ويقدّم شاهِدًا شعريًا على ذلك قصد به الطرماح الهزل والإضحاك [من الطويل](٣) :

وَلَوْ أنّ بَرْغوثًا عـلى ظهر قَمْلَـةٍ يكُـرُّ عَـلَى صَفَّيْ تَمِيم لَـوَلّـت

ولكنّه سرعان ما يستعيد موقفه الأصليّ من المحال ـ وهو موقف الصدّ والردّ ـ ليصوغ قاعدة عامّة تنقض ما سبق . يقول : «ولا يجوز وضع شيْءٍ من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل ولا أن يوضع المستحيل وضع شيْء من ذلك في موطن جدّ ولا في موطن هزل ولا في حال اعتدال ولا تحرّج»(٤)

(١) المنهاج . ص ١٣١ .
(٢) م . ن . ص ١٤٥ .
(٣) م . ن . ص ١٣٤ .
(٤) م . ن . ص ١٤٥ .

ولا نجد تفسيرًا مقنعا لموقف حازم إلا على أساس التردّد في التعامل مع المحال . وقد يعود كذلك إلى أنّ البيت الذي استشهد به لا يخلو من مبالغة ولكنّ تصوّر معناه في الذهن ممكنا إذ هو لا يقوم على وضع متقابلين في موضع واحد . وقد سبق بيان أنّ الاحالة تكاد تختزل في التناقض .

ولعلّ ما يزيد موقف حازم تماسكًا أنّه استساغ القصيدة التي يجتمع فيها معنيان متقابلان من جهة واحدة . ولكنّه اشترط لذلك أن يكون التقابل بين معنًى تامّ في بيت ومعنى آخر تامّ في بيت آخر وعياره ألّا يَتّصلا على أساس المعاظلة أو التضمين . وهو في ذلك وفيّ لمبدأ أشمل مفاده أنّه «كما جاز للشاعر أن ينقض في قصيدة ما قال في قصيدة أخرى يجوز له في البيتين المتميّز أحدهما عن الآخر»(1) . والواضح أن مفهوم وحدة البيت الشعريّ واستقلاله في التصَوّر القديم باعتباره بنية تركيبية ـ إيقاعيّة ـ دلاليّة هو الذي يشرّع له مثل هذا الفهم .

ويبقى المعنى المحال في المعيار المعنوي عيبًا من العيوب يدعو إلى الاستقباح لأنّه تلاعب بالمعاني وتحويل لها عن مواضعها لا يحتاجه الغرض ولا يفرضه منطق تحلية الصورة ولا تستدعيه وظيفة الايضاح والشرح .

ـ ٢ ـ المعيار المرجعي .

يرتبط الحديث عن المرجع وعيارات الحكم على المعنى المحال من خلاله بقضيّة المحاكاة وتطابق الكلام المحاكي للشيْء المحاكَى . وقد استقرّ منذ الشيخ الرئيس أنّ المحاكاة لا تتمّ إلا بأمور ثلاثة «إمّا بأمور موجودة في الحقيقة وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت وإمّا بأمور يظنّ أنّها ستوجد وتظهر»(2) . وفي كل هذه الصور يحيل الشاعر على الموجودات في العالم الذي ينشئه من طينة

(١) م . ن ص ١٣٨ وهو لا يختلف في ذلك عن الخفاجي قبله فكلاهما يقدم الحجج نفسها (سر الفصاحة ـ ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠) .

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس ـ سبق ذكره) ص ١٩٦ .

اللّغة . لذلك لا يخرج الادراك الشعريُّ عن دائرة الواجب والممكن . وليس للمحال في هذه المنازل موقع بما أنّ دواعي الامكان فيه معدومة . لذلك يجزم حازم بأنّ «الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة»[1] صناعة الشعر .

وينهض هذا الموقف على أساس مكين توضّحه وظيفة المحاكاة . فهي ضرب من التّصور يرتكز على إيقاع المماثلات والمشابهات بين الأشياء عماده «محاكاة التشبيه» وسناده «محاكاة الاستعارة» . ولكنّ هذه الآليّة التّصويريّة مقيَّدةٌ عند نقل المحاكاة من طبيعتها المباشرة إلى طبيعة غير مباشرة بقيد الشرح والإبانة . فالصورة إنتقال بالشيْء من حال الغموض واللبس إلى حال الوضوح والصفاء . وكل الطّرق التي يمكن أن توضّح المرئيات وتقلب المفاهيم صورًا وتجعل المجرّد محسوسًا مقبولة لذلك عدَّ القرطاجنيّ «محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة»[2] لأنّها تعسّر الفهم . فلابدّ في المحاكاة أن يكون المحاكِي أشدّ تمكّناً في المعرفة والطبع والعقل من المحاكَى وأشْهَرَ فِي الصفة من الموصوف . أمّا المحال فهو قاصر من هذه الجهة عن تقديم قرينة حسيّة وعاجز عن إعادة تنظيم الموجودات في نسقٍ مُبِينٍ لأنّه يشوّش العلائق بين الأشياء ويوقع بينها التّناقض . إنه كلام لا يعيد صياغة واقع على أساس المشابهة ولا حتّى المناقضة بل يخلّط المعطيات تخليطا فيدكّ مبدأ الواقع دكّا وينقض مفهوم المرجع نقضًا مفضيًا إلى اللا معنى .

وليس هذا الفهم لصلة الكلام الشعري بمرجعه ولعلاقة اللغة المجازية بالحقيقة على هذا القدر الذي عرفناه باختزال من الوضوح والآليّة . إن المسافة القائمة بين الصورة والحقيقة تحكمها في الواقع مقاصد المتكلّم وما دبّر للكلام من غايات وما أنيط به من وظائف مدارها على التأثير وأسر النفوس وترسيخ القيم في الوجدان . لذلك كانت المحاكاة عند حازم منقسمةً من جهة أغراضها

---

(١) المنهاج . ص ١٣٣ وحازم يقتفي هنا خطى ابن سينا يقول «لا تصح المحاكاة بما لا يمكن و إن كان غير ظاهر الاحالة ولا مشهورها» (فن الشعر - ص ١٩٧) وهو في ذلك أشد تضييقا على الشعراء من القرطاجني .

(٢) المنهاج ص ١١٢ .

إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة[١] . والمعنى من هذه الناحية لا يطابق الواقع تمام المطابقة لأنّه «يتضمّن شيْئًا زائدًا» على حدّ عبارة ابن سينا[٢] والإشكال ـ كلّ الإشكال ـ في «فائض المعنى» هذا . إذ المحاكاة تنحو بالمعنى منحى ذمه أو مدحه . وللشاعر عندئذ أن يتزيّد ويبالغ ليكمّل الصورة .[٣] ومن هنا كانت الصّلة بين المعنى ومرجعه غير قائمة على التطابق دومًا لأنها مؤسّسة على المبالغة في التحسين أو التقبيح يتخطى بها الشاعر دومًا الحقيقة . فجوهر الشعر إضافة «شيْءٍ» ما إلى الواقع لا استنساخه . ولكنّ هذا الفهم الأوّل لا يستقيم أبدًا إلاّ إذا علمنا أنّ المبالغة لا تكون إلا لتزيد «الحقيقة» و«الأصْل» والموضوع المحاكَى وضوحًا . والغاية من ذلك كلّه أنْ يزيد الشعراءُ «النفوسَ استمالةً إليه (أي الموضوع المحاكَى) أو تنفيرًا عنه»[٤]

ولعلّ أبرز أنواع المحاكاة التي تيسّر للمنشيء تكميل الصورة هي ما أسماه صاحب المنهاج «التخيل بواسطة» ويقصد به تقديم الشيْء بصفات شيْءٍ آخر يماثله من حيث الأوصاف . وهي سبيل موصلة إلى المحال إذا لم يحكم الشاعر السّير فيها ودعته شهوته إلى الافتتان بتركيب الصور والمعاظلة بين المعاني . فالصلة بين المعنى والمرجع في هذا الضّرْب من المحاكاة لم تعد مباشرة تنقل فيها صورة الشيْء بل أصبحت تمرّ عبر صورة أخرى في لفظ آخر حتى لكأنّ اللُّغةَ تحاكِي من خلال اللّغةِ ذاتِها صُورَةَ الشيْءِ . فتتوالد الصّور وتتناسَلُ متظافرة . ومن هنا يغيب الأصل والمرجع فيغمض القول ويتعذّر الفهم . وقد صرّح القرطاجنّيّ بذلك حين قال : «وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض

(١) التقسيم لابن سينا (فن الشعر ـ ص ١٧٠) ويتبعه فيه حازم حين يلاحظ ان محاكاة المطابقة إما ان تكون محاكاة ذم وإما ان تكون محاكاة مدح وبالتالي فهي دائرة على التحسين والتقبيح ولكنه يميل الى اعتبارها قسما ثالثا «إذا لم تخلص الى تحسين او تقبيح» المنهاج ـ ص٩٢ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر ص ١٧١ .

(٣) يقول حازم (المنهاج ـ ص ١١٩) «يجب فيه (اي التخيل) تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكل جملته بتشكل اجزاء ، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ماهي عليه خارج الذهن ، او اكمل منها إن كانت محتاجة الى التكميل» (التسطير من عندنا) .

(٤) المنهاج . ص٧٣ .

فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدّى ذلك إلى الاستحالة»[1]

إنّ المحال ليس وليد ترادف المحاكاة دومًا وإنّما ترادفها إمكان من الإمكانات المولّدة للمستحيل . ولكنّها تبقى مهمّة لأنّنا نريد تأكيد مبدإ أنّ المحاكاة بواسطة تؤدي إلى تجاوز العلاقة المباشرة بين المعنى والمرجع لتخلق وسائط بينهما . وهذه الوسائط هي التي لا يستطيع الخطاب النّقديّ تقنينها لأنها تعود إلى طاقة إبداعيّة وثيقة الارتباط بذات المنشىء وخياله وطريقة إدراكه المتفرّدة . وضبط هذه الوسائط عسير لأنّ اللغة ليست مرآة تجلو الأشياء وإنما تبلغ في درجة من درجات الابداعِ حدًّا تصبح معه صناعة المعنى أشبه بلغة المرائِي تعكس فيها الصورةُ الصورةَ ويعاظل المعنى صنوَه . فيكون المحال وتكون «فتنة القول» .

ـ ٣ ـ المعيار المنطقي :

تبدو العلاقة بين ثنائية الصحة والفساد في المعنى وثنائية الصدق والكذب في القول وثيقة في «المنهاج» . فإذا جردنا الأمر تبسيطا واختزالاً وجدنا الصحة صنو الصدق والفساد صنو الكذب . بيد أن العلاقة بين هذه المقولات لا تخلو من تنوع مرده إلى بعض الفويرقات التي تستتبعها ظاهرة أخرى ملازمة للشعر هي الافراط . وحده عند حازم «أن يغلو (الشاعر) في الصفة فيخرج بها عن حد الامكان إلى الامتناع والاستحالة»[2] . فهو تفنن في إخراج الكلام مخرج المجاز دون تقيد بضوابط التعبير المجازي ورسومه . ولكن المتكلم «متى وقف (. . .) ولم يتجاوز الوصف حدًّها جمع بين القصد والاستيفاء وسَلِمَ من النقص والاعتداء فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الاحالة وإنما الاحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق»[3] . فالإفراط مولّد للكذب والكذب نهج موصل للاحالة وفساد المعنى .

---

(١) م . ن . ص ٩٤ ـ ٩٥ (التسطير من عندنا) . ولا يخفى في هذا الشاهد تأثير قدامة بن جعفر في النوع الذي أسماه الإرداف وقد ربطه بأبيات المعاني وبالمحاكاة بواسطة فعدّه من عيوب الشعر (نقد الشعر . ص ١٥٩) .

(٢) المنهاج . ص ٧٦ .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصوصمه ، تح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، بيروت ، منشورات المكتبة العصرية ، ـ د ـ ت ، ض H٢٠ .

ولكن لابد من التذكير بأن الصدق والكذب غير داخلين في صناعة الشعر ولا معتبرين من مقومات الأقاويل الشعرية . فترويج الكذب جائز من حيث المبدأ بل هو مرغوب فيه لأداء بعض المقاصد ولمزيد إحكام الطوق على المتقبل واستمالته إلى شيء أو تنفيره عنه(١) .

وقد يؤدي هذا التشريع للكذب إلى تجاوز الواجب الثابت الوقوع إلى المقدّر الممكن . فتنطلق المتخيلة لفرط قدرتها على الكذب والتمويه في مجالات لا تستطيع اللغة أن تحاصرها . فالفاصل بين الممكن والممتنع دقيق وأدقّ منه الفاصل بين الممتنع والمحال . لذلك تردد حازم بين مقتضيات الشعر وجواز الكذب فيه ومقتضيات الواقع والحاجة إلى الصدق في التعبير عنه . فأقرّ الكذب من جهة ورأى «أن أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهرًا (. . .) وكلامنا ليس واجبًا على الشاعر لزومه بل مؤثرًا من حيث يمكن ذلك»(٢) من جهة أخرى . ومأتى هذا التردد إنشداده إلى تقاليد شعرية ترى الحقيقة أولى بالاعتبار من ناحية أولى وحرصه على أن يلتزم بأصول بنائه النظري وهي أصول لا ترى الكذب في الشعر مرذولا من ناحية ثانية . وما دام اتباع قوانين البلاغة بحذافيرها من المحال فقد سعى جاهدًا إلى تقنين مسارات الكذب وضبط مناحيه . فاختار راضياً مرضيّا من الكذب صنفًا واحدًا هو ماجاء في صورة الممكن واختار عن مضض صنفا ثانيا هو ما أخرج مخرج الممتنع . يقول : «صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل وإن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن في حسن الموقع من النفوس»(٣) . أما المحال فمرذول مردود على صاحبه مطلقا .

وبقي حازم على تردده رغم هذا القبول الواضح بالممتنع لأن القاعدة عنده هي رفض كل كذب أدى إلى الافراط الامتناعي والاستحالي «فالكذب الافراطيّ

---

(١) المنهاج ص٧٢ وص٨٢ .
(٢) م . ن ص٨٢ .
(٣) م . ن ص١٣٦ .

معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة»[١] . ولكنه حين قبل بالممتنع كان ذلك تحت وطأة تشقيق بيت لأبي الطيب المتنبي لم يكن أمام القرطاجني إلا أن يتهمه ـ وهو الفحل المجيد ـ بالخطإ أو أن يعدّل من غلواء موقفه من الممتنع فيقبل الممتنع والبيت معا ليبقى أبو الطيب في منزلته الشعرية العالية .[٢]

وعلى هذا النحو يكون المحال نهاية الكذب ، وحبله كما هو سائر في المثل قصير ، والحد الأقصى في الإفراط وحدوده التي سُيّجَ بها ضيّقة خانقة . ولكن الإشكال يظل قائما لأن مبدأ الافراط والمبالغة ملابس للشعر . وهو حيز واسع عسير على الضبط والحصر بما أنه خروج من «باب الموجود» ودخول إلى «باب المعدوم» يُحتاج إليه «لبلوغ الغاية في النعت» على مذهب القائلين بأن «أحسن الشعر أكذبه»[٣] .

إن علّة رفض المحال لا تلتمس في صدق القول أو كذبه . فموقف القدامى جليّ بل أسرف الفارابي في التعبير عنه حين عد القياس الشعري «كاذبًا بالكل»[٤] ولكنها تُلْتَمَسُ فيما ينجرّ عن الكذب والافراط . ونعني بذلك إدخال الكَذِبِ المعنى في حيز الخطإ والفساد والابتعاد به عن الصحة المنطقية درجات لا يقبلها العقل .

فلا شك عندنا في أن قواعد «التفكير السليم» تأبى الوصفَ بالمستحيل والتخالف بين الوصف والموصوف لأنه يخترق لحرمة الاعتدال والتناسب بين

(١) المنهاج . ص ٧٩ . ويبرز التردد في اخراجه الممتنع ـ أسوة بابن سينا ـ من باب الشعر العربي (ص٧٧) ثم رفضه له صراحة (ص٧٩) ثم قبوله في هذا الشاهد الذي أوردناه . والقضية مطروحة في المنهاج بحدة . لأن الممتنع بالنسبة الى العرب من خصائص شعر اليونان اذ يقول حازم (ص٦٨) «ومدار حلّ اشعارهم (اليونانيين) على خرافات كانوا يصنعونها يفرضون فيها وجود اشياء وصور لم تقع في الوجود» وقد سبقه الشيخ الرئيس في مقارنة شعر العرب وشعر اليونانيين من هذه الزاوية (فن الشعر ، ص ١٨٣ ـ ١٨٤) . ومن الطريف انهم برروا هذا الرفض للممتنع بأن ارسطو لم يتكلم في «علم الشعر المطلق» وإنما تكلم في علم الشعر عند اليونان فأخذوا عنه وحافظوا على أسس الشعر العربي وتقاليد العرب في النظم .

(٢) المهاج ص ١٣٥ حيث يذكر بيتيْ المتنبي في مدح سيف الدولة .

(٣) نشير هنا الى نقد الشعر ص ٩٤ ، وإلى قول للحاتمي أورده صاحب العمدة (ج٢ ص٦١ / ٦٢) «إذا اتى الشاعر من الغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل وبلوغ الغاية في النعت» .

(٤) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن . ارسطوطاليس فن الشعر) ص ١٥١ .

الصفة وموضوعها . وهي قواعد تمنع المتقابلات من التلاقي من جهة واحدة لأن في ذلك إرباكًا لقانون التمايز بين الأشياء . وهي تنكر إخراج الواجب مُخْرَجَ الممتنع أو المحال وإخراج المحال مُخْرَجَ الواجب والممكن وغير هذا من التركيبات المحتملة[1] . لأنه تلاعب بما أسماه حازم «حقائق الكلام» وانتساب مفهومات المعاني بعضها إلى بعض .

إن المفارقة التي يكشف عنها المعيار المنطقي تكمن في أن باب الكذب مشرّع أمام الشاعر بل هو المدخل الأساسي لملكوت الشعر عند بعضهم . والكذب مفضٍ بالضرورة إلى تركيب صور لا نظير لها في واقع الأشياء بل يمكنه وفق منطق داخلي للغة المجازيّة أن يمزج بين مالا يقبل «العقل السليم» المزجَ بينه فيكون المحال . ومقابل هذا كله يوضع نتاج هذا الفعل الشعريّ الكاذب على محك قواعد العقل فيمسي المعنى المحال ـ وهو أعلى درجات الكذب ـ خطأ فاحشًا وعيبًا مرذولا .

ـ ٤ ـ المعيار التواصلي الجمالي :

ليس من العسير أن يبرهن المرء على أن تصنيف القرطاجني للمعاني محكوم على نحو من الأنحاء بمدى نفاذها إلى قلب السامع . وليس من العسير كذلك أن يبرهن على أن جمال الشعر موصول بمدى تحقيقه لوظيفة تخييل الصورة في متخيّلة السامع لإخراج مافي نفسه قديم مخرجًا داعيا إلى التعجيب «فالفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف»[2] .

إن المعايير الثلاثة السابقة تسير إلى هذا المعيار المزدوج ظاهريًا الواحد في باطنه . إذ القول الجميل إنما هو القول النافذ المستفزّ على هيئة مخصوصة .

(١) المنهاج ـ ص١٤٥ . المنزع البديع ص٢٩٤ ـ ٢٩٥ .
(٢) العسكري : الصناعتين ـ ص٥٧ .

فلما كانت المحاكاة لا ترمي إلى إنشاء معرفة شعرية بالواقع ـ أي معرفة قائمة على التجوز والمبالغة ـ فحسب بل يقصد بها استفزاز المتقبل وإقامة الصورة في خياله على نحو يجعله منفعلا بها ، جاء نظام المعاني متدرّجًا من المعنى الأوضح في التمثل إلى المعنى الذي يستحيل تمثله . ومرد ذلك إلى أن «التخييل (. . .) عمود الشعر»[1] على حد عبارة السجلماسي وهو أن «تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها وتصور شيءٍ آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2] فهذا الحضور القاهر للسامع يقصد به أن يكون الكلام بالغا ببلاغته إلى الأفهام حتى يستقبح المتقبل ما يجب استقباحه فيرده ويستحسن ما يجب استحسانه فيقبله . ولأداء هذه الوظيفة التخييلية احتاج الشاعر إلى تزيين المعنى وتدليس الكلام . ولكن حدود التدليس غير واضحة . وهو باب إلى الإسراف والابتعاد عن الواقع درجات حدها الأقصى المحال . وفي المحال ماعاد من الممكن تبين القصد واستجلاء المعنى والاقناع بمحمود الخصال . لذلك فالمحال قاصر عن الاستفزاز والاضطلاع بالوظيفة التخييلية .

والرأي عند القرطاجنّي أن التخييل يكون ناجحا بقدر مايكون المعنى واجبا أو ممكن الوقوع . فالقول الصادق الواقع أعلق بالنفس من القول الكاذب الممكن ولكن المعنى المحال يفقد صفته الوظيفية مطلقا . يقول حازم : «وإنما ساغ في الشعر وقوع الكذب في الممكنات ولم يسغ في المستحيلات لأن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله البتّة فكان مناقضا لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع»[3] .

---

(١) المنزع البديع ـ ص٤٠٧ .
(٢) المنهاج ـ ص ٨٩ .
(٣) المنهاج : ص ٢٩٤ .

وبهذا يكون البعد التواصلي الجمالي محددا في قبول «الاختلاق الامكاني» ورفض «الاختلاق الاستحالي» لأن الشعر لا ينتج معرفة جديدة ولا يحمل السامع إلى اكتشاف معنى جديد لا عهد له به وإنما المعوّل فيه على استثارة ما استقر في ذهنه وإخراجه عجيبًا يذكّر بالمعروف المألوف فيحقق جانب الاستغراب والتعجب . فأساس الشعر التعرف إلى القديم لا المعرفة الجديدة وقوامه الاستعادة لا الاستكشاف . وهو ما أسميناه بجمالية الألفة(١) . يقول القرطاجنيّ : «إن الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لما عهد به»(٢) . ولكن المحال لا يوفر هذا التعرّف لأن الصورة التي يقدمها ، لا نظير لها في الذهن ولا العيان . وهو لا يقدم معنى مقبولا في الافهام لأنه كما تصوره القدامى اللا معنى نفسه .

وعلى هذا النحو تكون منزلة المحال التواصلية الجمالية محددة في رفضه . فأنكره النقاد القدامى واعتبروه عيبًا لأنه غير مؤثر ولا ناهض بالوظائف المسندة إلى الكلام عمومًا وإلى الكلام الشعري على وجه التحديد . هذا على الرغم من أن جلّ تحليلاتهم تذهب إلى أن «ترويج الكذب» و«التمويه على النفس» و«تلهية السامع» أقدر على أداء وظيفة التعجب . بيد أنهم اختاروا التوسط بين الصدق غير المؤثر والكذب الواضح وهو أمر مؤثر لا محالة في الحكم على الشعر .



على هذا النحو يتبين لنا أن المعنى المحال قد خفت موازينه في شبكة المعايير المعتمدة ضمنيًا أو صراحة في تقويم المعاني . وهي معايير دارت على قضيتين نقديتين هما قضية الصدق والكذب وقضية الافراط والغلو . فاستقام للقرطاجنيّ من تأمل المحال عبر تلك الشبكة أنه كذب يبلغ حد الاختلاق الذي لا يتصور ولا يوجد وإفراط يناقض الحقيقة .

(١) هو بحث تحت الطبع سيصدر عن بيت الحكمة (تونس) بعنوان : جمالية الألفة النص ومستقبله في التراث النقدي العربي .
(٢) المنهاج : ص١١٨ .

وقد استبدت آلة المنطق بتفكير القدامى حتى تحكمت فيما نقدر في مختلف المعايير لأنها تحكم بالصحة والصواب أو ضدها . وهو موقف العقل من الظاهرة . فأجازوا الزيادة في المعنى مالم تفسد الغرض وأجازوا الافراط مالم يخرق منطق الأشياء وأجازوا الاغماض مالم يعطّل وظيفة التخييل . والمنطق بذلك حاكم للبنية ويظل البعد التواصلي الجمالي العمدة في قبول المعنى والمغالاة والافراط والحكم على رداءة الشعر وضبط جودته .

ومن الطريف أن نتنبه إلى أن هذا الموقف النظري يتعايش في المدونة مع موقف آخر ضمني يلابس ممارستهم للأبيات التي عدّت من المحال .

ـ ب ـ الشواهد الشعرية والموقف من المحال:

لئن بدا موقف النقاد النظري ـ في أغلبه ـ واضحا فإن تعاملهم مع الأبيات التي وسموها بالإحالة لا يخلو من بعض اللبس . فقد كان وضعهم اليد عليها شاهِدًا على إخراج أصحابها المعنى على نحو يخالف معهود القرّاء . ولكنهم ما انفكوا يتأوّلون معاني الأبيات ويحتجون لها باحثين عن منافذ تجنب اتهام الشعراء بالخطإ والتقصير . والحاصل من ذلك أنهم لم يتفقوا على بيت واحد أحال فيه صاحبه . فما إن يستقر رأي الواحد منهم على بيت معناه محال حتى يجد له الآخر مخرجاً في اللفظ أو المعنى . ويبدو أنهم منقادون في ذلك لمبدإ «من طلب عيبًا وجده ومن طلب مخرجًا لم يفته»[1] .

وسنكتفي في هذا الباب بتحليل مواقف حازم القرطاجني من الأبيات التي ذكرها في المنهاج باعتبارها أنموذجًا لتعامل النقاد مع المعنى المحال .

نلاحظ بدءًا أن حازم يستعيد الشواهد التي وضعت قبله في باب أغاليط الشعراء ، وأن القرطاجني والسابقين له يذكرون في سياق الحديث عن المحال

(١) القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، تح المنجي الكعبي ، تونس ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٧١ ، ص ٣٩ . والشاهد ينسب الى ابي العباس وهو المبرّد [ت ٢٨٦ هـ] .

أبياتًا يعسر انطباق حد المحال عليها . وإنما ساقهم إلى ذكرها مافي الحديث من شجون وشعب .[1]

وقد اتفق النقاد في عيوب المعاني التي ذكرها حازم على بيت رأوْا فيه وضعا «للواجب في الأكثر موضع الجائز في الأقل»[2] . والمعنى في البيت بعيد عن الإحالة وإنما هو إفراط زاغ بالمعنى عن القصد ولعله لو تواتر في شواهد النقاد لوجدوا له وجها من الصحة يحمل عليه وما هذا بعزيز عليهم ! والبيت المقصود ينسب إلى خالد بن صفوان [من الطويل] :

فإن صورة راقتك فاخبر فربما أمر مذاق العود والعود أخضر

ووافق حازم قدامة والمرزباني[3] في أن المرارة أشد ملاءمة للخضرة في حين أن نص الشاعر يشي بعكس ذلك . فغلّطوه وشنّعوا عليه ليحذروا كعادتهم - وهذا هو الأهم - من عاقبة الإفراط .

ولكن القرطاجني لم يجد بيتا واحدا يؤكد له الإحالة من جهة الافراط في الوصف . فقد ذكر بيتين للمتنبي استساغ أحدهما رغم أنه شارف فيه حدود الافراط الامتناعي - حسب القرطاجني دومًا - وقُبْح الآخر لا يعود من أي وجه من الوجوه إلى أنه بلغ حد الاختلاق الاستحالي بل قد يعود إلى أن صاحب المنهاج لم يَرَ للصورة فيه حظًا من الطرافة .[4]

---

(١) نقصد بذلك ما ذكره حازم من المعاني التي تخالف الغرض كقول (جرير في مدح عبدالملك بن مروان [من الوافر] : «أتصحو أم فؤادك غير صاح....» فرد عليه عبدالملك : «بل فؤادك» (المنهاج - ص ١٥٠) .
وما ذكره من المعاني التي يمكن فهمها «بعرف عامي او استعمال لأهل الهزل» كبيت المتنبي [من الوافر] :
رواق العز فوقك مسبطر وملك عليّ ابنك في كمال
(المنهاج - ص ١٥١) .

(٢) م . ن . ص ١٤٦ .

(٣) المنهاج - ص ١٤٦ ونقد الشعر ص ٢٠٣ والموشح ص ٣٦٢ - ٣٦٣ وهو نقل حرفي لما ورد عند قدامة في نقد الشعر .

(٤) البيت الذي قبله تجده محللا في (المنهاج ص ١٣٥ - ١٣٦) أما البيت الذي لم يستحسنه فهو [من الكامل] .
سبق التقاءكَهُ بوثبة هاجم لو لم تصادفه لجازك ميلا
ولكن العكبري مثلا يشرح البيت - على عادته - لفظا ومعنى دون ان يشير الى افراط او امتناع او استحالة (التبيان في شرح الديوان ، تح مصطفى السقا [ومن معه] ، مصر ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٥٦ / ٢٤ ، ج٢ ص ٢٤٢ - ٢٤٣) وعنه أخذ البرقوقي (شرح ديوان المتنبي ، [د - م] ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٣٨ / ط٢ ج٣ ، ص ٤٤٧) ويبدو انه ليس من أبيات المعاني التي أثارت الجدل حول شعر المتنبي .

وإذا نظرنا إلى الأبيات التي رأى النقاد أن الإحالة فيها متأتية من جهة التناقض ـ والتناقض كما قد علمنا أهم مولدات الاستحالة على الاطلاق ـ تجلت القضية وبانت .

فالبيت الأول الذي عد محالا لما فيه من تناقض هو قول زياد الأعجم[1] [من الطويل] :

تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلا   يكلمه من حُبه وهو أعجم

وقد رأى فيه قدامة بن جعفر تناقضا لأن الشاعر أنطق الكلب وهو أعجم فعارضه ابن سنان الخفاجي وجادله القرطاجني نافيا عن البيت وجه التناقض[2] .

والشاهد الثاني الذي أورده حازم واختلف في أمره مع قدامة بن جعفر ـ وقد عدّه محيلا من جهة التناقض ـ هو لأبي نواس [من الطويل] :

كأَن بقايا ما عفا من حبَابِها   تفاريقُ شَيْبٍ في سَوَادِ عِذَارِ
تَرَدَّتْ بِهِ ثم آنْفَرَى عن أَدِيمِهَا   تَفَرِّيَ ليلٍ عن بياضِ نَهَارِ

ومرد التناقض الذي وجده قدامة أن الشاعر وصف الخمر بالسواد ووصف الحباب بالبياض في البيت الأول ثم عكس الوصف في البيت الثاني فإذا بالحباب أسود والخمر أبيض . وهذا محال !

وقد أورد القرطاجني اعتراض الخفاجي وشفعه بتأويلات لطيفة تنم عن حس أدبي رفيع فأخرج البيتين من حيز الاستحالة والتناقض إلى حيز الصحة والتوسع في القول[3] .

(١) المنهاج ص ١٤٠ وينسب البيت ايضا لابن هرمة .
(٢) اعتراض الخفاجي (سر الفصاحة ص ٢٤٢) وموقف قدامة (نقد الشعر ص ١٩٩) وتخريجات حازم (المنهاج ص ١٤٠) .
(٣) تفاصيل هذه الاختلافات (نقد الشعر ص ١٩٧/ ١٩٩) و(سر الفصاحة ص ٢٤٣) و(المنهاج . ص ١٤١ ـ ١٤٣) .

إننا إذ نكتفي هنا بتتبع الشواهد التي أوردها حازم فلأن منهاجه عمدتنا في البحث ولأنه قدمها شاهدًا ودليلا فإذا به يبرِّىءُ أصحابها من الغلط ويرد على المشنعين بالحجة والتخريج الدقيق[1] وهذا الضرب من ممارسة المحال نموذجي في التراث النقدي .

والحق أن الشواهد على المحال قليلة في الكتب التي سبقت تأليف المنهاج . وإذا نظرنا فيها وقارنْا آراءهم وجدناهم لا يذكرون الشاهد حتى يبلغوا به في التأويل درجة الصحة !

ومن ذلك أن ابن سنان الخفاجي وسم بيْتًا للفرزدق في مدح إبراهيم بن إسماعيل خال هشام بن عبدالملك بالاحالة فقال «في هذا البيت من التقديم والتأخير ماقد أحال معناه . . . »[2] والبيت هو : [من الطويل] :

وَمَا مِثْلُهُ فِي آلنَّاسِ إلاّ مُمَلَّكًا أبو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقارِبُهْ

وقد كان هذا البيت «حمار نقدة الكلام» في استمزاجهم للعيوب . فقد اعتبره الأخفش خارجًا عن النمط لما فيه من عدول عن السمت العالي في وضع الألفاظ مواضعها ورأى فيه العسكري معاظلة وخطأ مأتاه قبح النظم ورداءة السبك ووجد فيه الرمّاني أسباب الإشكال مجتمعة فعدّه من أبيات المعاني بما فيه من سوء ترتيب وإيقاع مشترك وسلوك الطريق الأبعد فنقل عنه ابن رشيق كلامه وتبناه أو اعتبره صاحب «الموشح» من باب «التعسف الشديد» في القول و«وضع الأشياء

(١) يذكر حازم (المنهاج ص١٣٩) بيتا «حُمل على التناقض» دون ان يحلله وهو لا يخلو من افراط لا يبلغ فيما نقدر حد الاستحالة كما فهمها القدامى . والبيت منسوب الى عبدالرحمن بن عبدالله القس [من الطويل] :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم والقتل اعفى وايسر

حيث تحدث عن المحال ورأى ان الشاعر لو اتي بـ«بل» لاستوى المعنى !

(٢) سر الفصاحة ص ١١١ والإحالة هنا بمعناها الاصطلاحي ولنا دليلان : أولهما ان المعنى الاصطلاحي عند ابن سنان متبلور دقيق وثانيهما ان المرزباني في الموشح يذكر البيت ويتهمه بالإحالة ايضا . (التسطير من عندنا) .

في غير مواضعها» وخَتَم حازم مابدىء فربطه بالإغماض وأسبابه ورد العيب فيه إلى تداخل مراتب الألفاظ وما يعتورها من تقديم وتأخير[1] .

والبادي من هذه الآراء أن بعضها يعد البيت محيلا ولكن أغلبها يرى فيه سوء ترتيب مفضٍ إلى الاغماض لا إلى الإحالة . وليس القصد من وراء هذا إلا أن نؤكد أمرًا أساسيا بالنسبة إلينا هو أن للنقاد موقفا يكشف عنه تعاملهم هذا مع المعنى المحال في الشعر .

ويمكن تبين هذا الموقف من نتيجة بسيطة تكاد نصوصهم تنطق بها . وهي أن المحال فعليا غير موجود ! أو قل إنه بمثابة المحل الشاغر في نظامهم النقدي تتوفر لهم منه الصورة النظرية المجردة ولكن المثال المدعم غائب . وهذا يفترض أمرين : إما أن يكون المحال مفهومًا يوجبه تناسق نظام المعاني في مستوى التجريد والتصنيف ، وإما أن تكون طريقتهم في ممارسة الشعر ترجع باستمرار المحال إلى الصواب وسواء السبيل : سبيل المعنى .

وليس بين الافتراض تناقض لأننا نجد ما يدعم هذا وذاك .

يقر السجلماسي - وهو الذي انشغل بتنظيم صناعة البلاغة و«تجنيس أساليبها» ففرّع وفصّل - في بعض المواطن بغياب الشاهد والمثل على بعض الأجناس والأنواع . والمهم أن هذه الظاهرة تكاد لا تبرز إلا عند الحديث عن المحال . يقول متحدثا عن «إخراج المحال بصورة الممكن والواجب وإخراجهما معا بصورة المحال : فلذلك هذا النوع بحسب استيفاء القسمة جنس متوسطة تحته أنواع عداد لم نقف بعد على صورة خاصة مستعملة إلا النوع الذي هو منها إخراج المحال بصورة الممكن ومن صورة قوله :

لَعَلَّ مَنَايَانَا تَحَوَّلْنَ أَبْؤُسًا (البيت)

---

(١) هذه الآراء مبثوثة في (كتاب سيبويه ص٣٢ هامش ٣) . (الصناعتين ص١٦٢) . (العمدة ج٢ ص٢٦٦ - ٢٦٧) . (الموشح -ص١٥٢) . (المنهاج ص١٨٧) وهي مجرد نماذج لاننا لم نتتبع المدونة كلها فغايتنا التدليل على فكرة المحل الشاغر فحسب ..

فهذا من المحال الممتنع جاء به في صورة الممكن وإخراجه مخرجه»[١]

ونشير هنا إلى أن المصطلح لا يخلو من اضطراب مما أثر في المثال الوحيد الذي أورده . وهو سطر لا يعرف له قائل حسب المحقق[٢] . ونشير كذلك إلى اعتراف السجلماسي بصعوبة إيجاد المثال الملائم والشاهد المدعم لبعض الأبنية الفطرية المجردة التي أنشأها «استيفاء للقسمة» على حد تعبيره .

وإذا نظرنا إلى القضية من جهة موقف النقاد المبدئي من ممارسة النصوص وجدنا ما يدعم الافتراض الثاني . فقد وصل حازم القرطاجني بعد أن وجد للمعاني المحالة في الأبيات التي أوردها محامل من الصحة تحمل عليها إلى قاعدة ثمينة صاغها على هذا النحو : «كلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الاحالة والاختلال»[٣] .

وهذا المذهب في التعامل مع الشعر مهم لأنه يدل على خصوصية القول الشعري من جهة وعلى ارتباط المحال بفهم القارىء ومدى قبوله إياه من جهة أخرى . ونعتقد أن هذا التصور مؤسس على مبدإ قديم مشهور عبّر عنه الخليل بن أحمد وذكره حازم في منهاجه بصيغة لم نقف على نظير لها فيما توفّر لنا من كتب القدامى . يقول الخليل : «الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقرّبون البعيد ويبعّدون القريب ويحتج لهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل

---

(١) المنزع البديع . ص ٢٩٥ .
(٢) يشير محمد قويعة محقق ديوان ابن سهل الاسرائيلي (تونس ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨٥ - ص٢٠٦) الى ان الشطر من سينية امرىء القيس (الديوان ، بيروت ، دار صادر ، د - ت ، ص١١٨) وهو عجز صدره «لما على الربع القديم يعسعسا» وقد ضمنه ابن سهل احدى قصائده .
(٣) المنهاج ص١٤٣ .

في صورة الحق والحق في صورة الباطل»[١] .

وقد كان حازم في هذا متبعا لسنة في التأليف لدى القدماء كلما تحدثوا عن المحال وأغاليط الشعراء . فسيبويه عقد بابًا أسماه «باب مايحتمل الشعر»[٢] مباشرة بعد باب «الاستقامة من الكلام والإحالة» فربط بذلك ربطا صريحا ـ يفيده الترتيب ـ بين الخروج عن مألوف الأنماط في القول إلى حد الاحالة وجوازها في ضرب مخصوص من الكلام هو الشعر . فاتبعه في ذلك من جاء بعده . إذ يضع ابن رشيق مثلاً «باب الرخص في الشعر»[٣] بعد «باب الاحالة والتغيير» . ورأينا القرطاجني يفعل الأمر نفسه .

والمفيد من هذا كله أن الصلة في ذهن النقاد وثيقة بين الشعر والتجوز حتى وإن بلغ حد الاحالة . وليس الترتيب مجرد ظاهرة شكلية . فأمسى الحديث عن «الأخص» و«الجوازات» بابًا من العلم «لا يسع الشاعر جهله ولا يستغني عن معرفته ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه»[٤] .

والبين أن موقفهم من الرخص ظل قائما على التردد بين الاستحسان والاستهجان بقدر ماكان تعاملهم مع المعاني المحالة قائما على التخطئة والتبرير . فدعت طائفة إلى تجنب الرخص في الشعر لأن «ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية (. . .) قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه»[٥] وجوّزته طائفة أخرى «لضيق الشعر وما يوجبه الوزن والرويّ» .[٦]

---

(١) المنهاج ص١٤٣ ـ ١٤٤ وقد وجدنا أشباهاً لهذه المعاني في صياغات أخرى من ذلك ما يوجد في كتاب سيبويه وما نجده في كتاب السيوطي (المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تح محمد احمد جاد المولى [ومن معه] ، د ـم ـدار احياء الكتب العربية) د ـت ، /ط٢ النوع التاسع والاربعون : معرفة الشعر والشعراء (ج٢) .

(٢) الكتاب ، ص٢٦ ـ ٣٢ .

(٣) العمدة ، ج٢ ، ص ٢٦٩ ولابن رشيق شواهد عديدة مأخوذة من سيبويه وفضل سيبويه كبير فقد خرّج أبياتا عديدة جنبتها الغلط مما يشكك فيما شاع عن النحاة من جهل بالشعر وما صلة ابن جني الا شاهد على ما نقول .

(٤) مايجوز للشاعر في الضرورة ـص ٢٣ .

(٥) الصناعتين ص ١٥٠ .

(٦) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص ١٩٠ .

ولاشك في أن هذا التجويز من جهة وهذا الاستكراه من جهة أخرى ـ من حيث هما أمارتان على خصوصية إجراء المباني على المعاني في الشعر ـ جعلا القدامى حذرين كل الحذر في مراسهم للشعر عموما وللمحال على وجه الخصوص . وهذا بعض ما دفعهم إلى الاختلاف في تقويم المعاني المحالة في شواهدهم الشعرية .

وعلى هذا النحو يكون المعنى المحال قائما في النظرية غائبا في ممارسة الشعر فبدا «محلًّا شاغِرًا» . وقد تولدت هذه الظاهرة من آلية التجويز والترخيص التي اصطنعها القدامى في فهمهم للشعر . وقد قادتهم إلى ذلك فيما نقدر رهبتهم من تضييق الخناق على الشعراء حتى يستحيل عليهم الإتيان بالتعجيبات . ولكن رهبتهم من إغماض القول والبلوغ بالمجاز عتبة الامتناع والاحالة لا تقل شدة عن رهبتهم من سد منافذ التعبير على الشعراء . فالمعادلة عسيرة . ولكن العقد قائم ضمنيًّا بين المبدع والناقد . فلا الأول يدخل المناطق المحرمة من جهة المبالغة والإفراط في الكذب ولا الثاني يضيّق من دائرة المباح أو يتهم المبدع بالضلال البلاغي . وحين يخل الشاعر ببعض بنود العقد تكون الرخصة منفذا يرد القول إلى «نهج البلاغة» .

والحق أن وراء ذلك كله خوفًا دفينًا من المجهول في الأصل والمبدأ . وقد عبّروا عن هذا الخوف على نحو غير مباشر بواسطة السعي الدؤوب إلى عقلنة المحال . فالخوف ـ كل الخوف ـ من بقاء المجهول مجهولا .

* * *

إن المحال في تصور القدامى غلط من أغاليط الشعراء مأتاه أساسًا إيقاع التناقض من جهة واحدة . وهو يحتل في نظام المعاني منزلة الحد الأقصى المقابل للمعنى الواجب الثابت الوقوع بما أنه رديف غياب المعنى . وقد يفضي إلى هذا التصنيف وهذه المنزلة ما اعتمده القدامى من معايير في تصنيف المعاني . فكان المحال في منزلة دونية . فهو وفق معايير شتى واقع في تخوم الحقيقة والصدق ،

قاصر عن تأدية معنى يزين الغرض أو يحيل على واقع ، عاجز عن تأسيس معنى يقبله «العقل السليم» وينفذ إلى قلب السامع فيؤثر فيه . بيد أن هذا الموقف النظري الصارم بدا لنا محورا معدّلا إن لم نقل منقوضًا فيما لاحظناه من طرائف ممارستهم للشواهد الشعرية التي عدت من المحال . فكان الحاصل من ذلك أن المحال موجود معدوم : موجود في البناء النظري ، معدوم في شرح الشعر . وهو ما أدى بنا إلى مفهوم «المحل الشاغر» .

المعنى المحال : أصوله وتأويله

للمعنى المحال ـ شأنه شأن المعاني عموما ـ جهات تمكننا من الإحاطة به . فهو في جانب بنية لغوية دلالية قائمة في حدها على التناقض أساسًا ولنسمّ هذا الجانب **بنية المحال** . وهو في جانب ثانٍ معنى قصد إليه المتكلم ورام التعبير عنه باللفظ . وهذا البعد القصدي يشرّع لنا تسمية الجانب الثاني **بمآتي المحال** . وهو من جانب ثالث فهمٌ ما يبلغه المتقبل باستنطاق بنية اللفظ ولنسمّه **تأويل المحال** . وتطرح العلاقة بين هذه المستويات الثلاثة قضايا شتّى لعل أبرزها درجة الإصابة في الإبلاغ قياسًا على المسافة القائمة بين المآتي والبنية أولا ودرجة الفهم قياسًا على المسافة الفاصلة بين البنية وتأويلها ثانيا .

وسنكتفي في هذا الباب بتبين بعض الاشكالات التي يطرحها المعنى المحال في الشعر من جهة دوافع الوقوع في الإحالة . وسنسعى إلى النظر في الأصول التي انبنى عليها موقفهم من المحال وطرق ممارستهم لهذا الصنف من المعاني عسى أن نتمكن من صياغة إشكالية المحال على نحو مختلف عما هو بادٍ في ظاهر النصوص النقدية القديمة .

ـ ١ ـ مآتي الاحالة في الشعر

ـ أ ـ المعنى المحال والشعر

لقد تأمل البلاغيون شرائط الحسن في الكتابة نثرًا ونظمًا وتدبروا ما خرج عن حدود الواجب الثابت فوجدوا «أن استعمال الغلوّ الخارج إلى الاحالة في النثر (. . .) قليل وأكثر ما يستعمل فيه المبالغة التي تقارب الحقيقة»[١] غير أنهم لم يستشهدوا بأي شاهد نثري على وقوع الاحالة في المنثور وإن كانت قليلة. وظاهرة قصر الاحالة على الشعر نجدها لدى كل من كتب في المسألة ونستنتجها استنتاجا من الأمثلة التي يدعمون بها آراءهم. أما ما وقفنا عليه لدى سيبويه أو العسكري من أمثلة نثرية منحوتة موضوعة بالمناسبة ومجعولة للتبسيط والافهام فلا يعتد بها رغم قبولها التأويل[٢].

وتدعونا هذه الظاهرة إلى التساؤل عن دلالة قصر الاحالة على الشعر. والحق أننا لا نظفر في مدونة الأسلاف على إجابة شافية. ولكن لنا فيها عناصر إجابة تفتقر إلى التأويل.

فقد ثبت لديهم أن الافراط وتخيل مالا يماثل الواقع مماثلة مباشرة مقومان أساسيان للشعر لا يكون بمعزل عنهما. جاء في المزهر: «للشعر شرائط لا يسمّى الانسان بغيرها شاعرًا وذلك أن الانسان لو عمل كلامًا مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يُفرط أو يتعدّى أو يمين أو يأتيَ فيه بأشياء لا يمكن كونها البتة لما سمّاه الناس شاعرًا»[٣].

(١) «سر الفصاحة» ص٢٧٣.

(٢) الطريف هو الكيفية التي أرجع بها ابن جنّي (الخصائص، تح محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٥٧، ج٣، ص٣٣٠ وما بعدها) شواهد سيبويه على المحال إلى أبنية اللغة المقبولة.

(٣) المزهر، ج٢ ص ٤٦٩ ـ ٤٧٠. والملاحظ هنا ان المحال مستعمل بمعناه الاصطلاحي الدقيق.

ولما كانت طريقتهم في حد الشعر قائمة على النظر في علاقته بالنثر مقايسة ومقارنة وتمييزًا[1] فقد وقفوا على بعض السمات النوعية المميزة للشعر كما وقفوا على اختلاف يكاد يكون جذريًا بينه وبين النثر مأتاه وظيفة كل جنس منهما . «فمما يعرف (. . .) من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان»[2] . فمدار النثر على الجد والعمل على صلاح الدنيا والآخرة . لذلك اعتبرت الأبانة المطلقة شرطا ملازما لتحقيق وظيفته . أما الشاعر فإن قوله لا يخلو من جد ولكنه قائم على الكذب «فقد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجية عن العادات»[3] ويبدو أن هذه الحرية التي يتمتع بها الشاعر منشؤها أن مجال القول الشعري هو الذات . فقد ذكر ابن رشيق أنه «قيل : ليس لأحد من الناس أن يطريَ نفسه ويمدحها في غير منافرة إلا أن يكون شاعِرًا فإن ذلك جائز له في الشعر غير معيب عليه»[4] .

إن ما يهمنا من هذا الاشارات ـ والقضية متشعبة معقدة ـ هو التأكيد على هذه القلة الخفية تارة والصريحة تارة أخرى بين الشعر والمعنى المحال والطابع الذاتي في الشعر . وهي صلة ملتبسة وإن قامت في المدونة النقدية على ضرب من التداعي تستدعي فيه الذات الشعر للتعبير عما يتخلج في النفس ويستدعي فيها الشعر المحال ليقوم بذاته جنسا من الكلام مخصوصًا . ويبدو لنا أن الانطلاق من هذه النقطة ييسر لنا تبين مآتي الاحالة على نحو أفضل .

ـ ب ـ المعنى وإنتاج المحال

تجدر الإشارة إلى أن تصور العرب للمعنى عموما وكيفيات أدائه كفيل بأن يمكننا من وضع اليد على موطن الاشكال في المعنى المحال .

---

(١) صمود (حمادي) : في نظرية الادب عند العرب ، جدّة ، النادي الادبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٠/ ط١ فصل المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها (ص٨٩ ـ ١٢٤) .

(٢) الصناعتين ص١٣٦ .

(٣) م . ن . ص١٣٦ .

(٤) عن صمّود (١٩٩٠) ص١٠٤ .

يعرّف حازم القرطاجني المعنى في منهاجه بما يلي «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان . فكل شيءٍ له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»(١) .

يشفّ هذا التعريف عن ثلاثة مستويات متظافرة متعاضدة تحدد مفهوم المعنى . أولها المستوى المرجعي العياني الذي تكون فيه المعاني قائمة بذاتها لا يحيط بها تصور ولا يعبر عنها لفظ . فهي صمت مطبق وغياب محتاج إلى شهادة . وثانيها المستوى النفسي الذهني وهو ما يرتسم في الوهم من هيئات الأشياء وأمثلتها وصورها وتكون فيه المعاني «قائمة في الصدور» «موجودة في معنى معدومة»(٢) على حد تعبير الجاحظ . وثالثها المستوى اللساني الذي يخلع على الصور الذهنية كساءً مادته الأصوات فيخرجها من حيز الصمت والعدم إلى حيز النطق والوجود وتنتقل به من دائرة التمثل إلى دائرة التخاطب .

واللافت في هذا التعريف أن المستويات الثلاثة قائمة على ضرب من المطابقة إن لم نقل المطابقة المطلقة . يقول الغزالي : «القول دليل على مافي الذهن ومافي الذهن صورة لما في الوجود مطابقة له . ولو لم يكن وجود في الأعيان لم تنطبع صورة في الأذهان ولو لم تنطبع صورة في الأذهان ولم يشعر به الإنسان لم يعبر عنه باللسان . فإذا اللفظ والعلم والمعلوم ثلاثة أمور متباينة لكنها متطابقة متوازية»(٣) والمعنى المحال من هذه الزاوية مخلّ بمبدأ المطابقة كليا وجزئيا إذ هو

(١) المنهاج ص١٨ ـ ١٩ ويضيف بعد ذلك مستوى الخط وظل مهمشا في النظرية القديمة . فحازم لم يعن به وكذلك الخفاجي في حده للمعنى (سر الفصاحة : ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥) والغزالي (معيار العلم في المنطق ، تح سليمان دنيا ، القاهرة ، دار المعارف) ١٩٨٩/ ط٢ ، ص ٧٥ ـ ٧٦) وهذا الحد حلله حمادي صمود (١٩٩٠ ـ ص ١٨ وما بعدها) لذلك لن نحلله .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، تح عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٨٥/ ط٥ ج١ ص٧٥ .

(٣) الغزالي : المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى ، تح فضله شحادة ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٧١ ، ص ١٩ .

لايبرز إلا في مستوى اللسان ولا يصل إلى ذهن السامع ويستتبع ذلك غيابه في الأذهان والأعيان . بما أن الصورة المنتقشة في الذهن لابد لها من أصل حسي . وهنا موطن الإشكال .

لكن هذه الملاحظة لا تفسر لنا السبب الذي يجعل المنشىء يصل في قوله إلى معنى بلا مرجع وغير نافذ إلى عقول السامعين . ولا سبيل لنا إلى هذا التفسير إلا بتفكيك العلاقات بين اللسان والأذهان والعيان عسانا نضع اليد على الفجوات والحيزات التي يتسرب منها المعنى المحال .

ـ ١ ـ الاتساع والمعنى المحال :

يكشف «باب البيان» في «البيان والتبيين»[١] عن اختلال جذري بين الأسماء والمعاني مرده إلى أن الأسماء «مقصورة ممدودة» في حين أن «المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية» . وما العلم إلا صيرورة تسمية لا تنتهي مبنية على الاتساع الذي تشتق فيه الألفاظ من ذاتها صورًا أو تنقل اللغة اللفظ من موضع إلى موضع حتى تقلص من التنافر الكمي بين الأسماء والمعاني . فالمتكلم عمومًا ـ والمبدع من باب أولى وأحرى ـ يصارع اللغة صراعًا يحتد كلما دق المعنى وخَفِيَ . فإذا أصاب المتكلم المفصل ووقع اللفظ على المعنى وقوعًا ثابتًا «كُشِفَ قناع المعنى» وكان البيان .

وينضاف إلى هذا الاطار العام للفعل اللغوي والإبداعي أمرٌ آخر يجعل ظاهرة الدلالة عصية . فالمعنى لا يوجد إلا إذا «ذكر» و«أخبر عنه» و«استعمل» وإلا فإنه يظل «موجودًا في معنى معدوم» . لهذا كان المعنى في النفس «ملتبسًا» «منعقدًا» «مهملا» «مجهولا» «وحشيًّا» «غفلا» . وما التعبير باللفظ الا محاولة لإظهاره وتقييده والتعريف به وتأليفه ووسمه . ولعل ما يدل على عسر هذه

---

(١) البيان والتبيين ص ٧٥ وما بعدها . وما وضعناه بين ظفرين بعد هذه الاحالة ماخوذ من هذا الباب .

العملية أن نجاحها ليس مقدرًا فلوضوح الدلالة درجات[1] . ويوحي الجاحظ بأن الإصابة تعود إلى المتكلم ومقدرته البيانية . ولكن في بعض إشاراته ما يدل على أن دقة المعنى توجب إقامة لفظ مقام غيره فيتوسع في اللغة للإحاطة بالحقائق . يعلق على الآية ﴿وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وعَشِيًّا﴾ قائلا : «وليس في الجنة بكرة ولا عشيٌّ ولكن على مقدار البكر والعشيات»[2] .

إن هذه الظاهرة ـ وقد ضربنا عليها مثالا بسيطا ولكنه دال ـ تجعل صراع المتكلم والمبدع مع اللغة متأتياً من عجز الأسماء عن تسمية المعاني من جهة التناسب في المقدارين الدّوالّ والمدلولات أولاً ومن جهة الاحاطة بالأشياء وتمثلها ثانيا . ولكن لا سبيل بادية إلا سبيل الاتساع دون أن يكون للمبدع ـ وهو يحل المنعقد ويخلص الملتبس ـ ضمان يجعله يبلغ أعلى مراتب الجودة في حد البيان وهي «أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويُجلي عن مغزاك وتخرجه من الشِّرْكَةِ»[3] فلا عاصم من الوقوع في شرك الإحالة إذا بلغت الصورة من الخفاء واللطف والدقة شأوًا كبيرًا .

إن هذا التصور الجاحظي ليستقيم بقدر ما تتعلق همة المتكلم بإفهام «المعاون له على أموره» وإبلاغ حاجته إلى «خليطه» و«شريكه» . وحين يتصل التعبير بما يعتمل في النفس من صور مأتاها إدراك الشاعر لما لا يدركه الآخرون وإحساسه بحالات لايشاركه فيها غيره يغيب البعد الوظيفي التواصلي ويصبح شأن البيان شأنا آخر . وقد عبّر الفخر الرازي عن هذه الفكرة بدقة حين افترض «أن الانسان إذا أدرك من نفسه حالة مخصوصة وسائر الناس ماأدركوا تلك الحالة المخصوصة استحال لهذا المدرك وضع لفظ لتعريفه ون السامع مالم يعرف المسمّى أولا لم يمكنه أن يفهم كون هذا اللفظ موضوعا له . فلما لم يحصل تصور

(١) يستنتج ذلك من قوله «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى» (ج١ ـ ص ٧٥) .
(٢) م . ن ـ ج ١ ص ١٥٣ والآية (مريم/ ٦٢) .
(٣) م . ن ـ ج ١ ص ١٠٦ .

تلك المعاني عند السامعين امتنع منهم أن يتصوروا كون هذه الألفاظ موضوعة لها فلا جرم امتنع تعريفها»[1] .

إن هذا الشاهد على قدر من الأهمية كبير في نظرنا لأنه يوضح من جهة أولى أن فعل القول إذا ماكان دائرًا على تصورات فردية تغيرت معايير الإبانة فيه وتغيرت حتما طريقته في التعبير وتصريف اللغة . فالمبدع واقع حتما في درجة من درجات مواجهة اللغة يمتنع فيها التعريف . ولكن الحاجة إلى قول ما يعسُر قوله تجعله ساعيًا إلى تعريف المعنى المقصود دون أن يبلغ ذلك بمتعارف الوسائل وميسور الطرائق . فيتسع ويبالغ ويفرط ويدقق ويلمح ومتى قصرت العبارة عن الإيفاء بالدلالة رأى المتقبل في الكلام تصورا لما لا يتصور وإدراكا لما لا يدرك فيسم الكلام بالإحالة .

ويوضح الرازي من جهة ثانية أن المعاني التي لا يتداولها «خطاب المعاملات» ويظل جانب اللفظ في معادلة الأسماء والمعاني شاغرًا تَدِقُّ عن تصور السامع . فإذا عبّر عنها المبدع بخطاب التجوز والافراط انقطع حبل الفهم وانعدم التخاطب بما أن المتقبل قاصر عن تصور معنى لم تكن له سابق معرفة به . فالسامع والمتكلم شريكان في رذيلة الاستحالة كما أنهما شريكان في رذيلة البيان .

إن المعنى المحال من هذه الزاوية تأمل المبدع في خواء اللغة . ويعود هذا الخواء إلى عجزها عن تسمية «ما تندر الحاجة إليه» [2] على حد تعبير الرازي وإلى عجز اللفظ عن التكفل بمرجعه النفسي الذهني . ومن هنا فإن المحال يسكن الحيز الفاصل بين اللفظ والشعور فلا يقع عليه الاسم لأنه منساب رجراج فيخرج عند التعبير عنه مُتَعَرِّجًا مُتَخَلِّجًا قَلِقًا حتى يبتعد في بنيته اللغوية عن مرجعه الذهني فيبدو ذلك الابتعاد انفصالا وانقطاعا أدى إليه مافي التسمية من عسر ومافي التمثل - تمثل المتقبل للمعنى - من صعوبة .

---

(١) الرازي : مفاتيح الغيب ، بيروت ، دار الفكر ، ١٩٨٥ / ط٣ مجلد ١ ج ١ المسألة الاربعون ص ٣٢ .

(٢) ينسب السيوطي (المزهر ج ١ ص٤١) للرازي قوله : «المعاني منها ما تكثر الحاجة إليه فلا يخلو من الألفاظ لأن الداعي وضع الألفاظ لها حاصل والمانع زائل فيجب الوضع والتي تندر الحاجة اليها يجوز ان يكون لها ألفاظ و ألا يكون» .

ـ ٢ ـ امتناع التسمية :

إذا نظرنا إلى الصلة بين المعاني القائمة في الأعيان والمعاني القائمة في الأذهان وجدنا أمرها أخطر وأشد تعقيدًا .

نجد عند الرازي إشارات صريحة إلى أن المعنى منفصل عن الشيء المدرك وما الصلة بينهما الا صلة عرضيَّة . إذ ترق العلاقة بين الأذهان والأعيان وتضعف إلى حد الغياب . يقول الرازي في المسألة التاسعة والثلاثين : «المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية لأن المعنى عبارة عن الشيء الذي عناه العاني وقصده القاصد وذاك بالذات هو الأمور الذهنية وبالعرض الأشياء الخارجية . فإذا قيل : «إن القائل أراد بهذا اللفظ هذا المعنى المراد أنه قصد بذكر ذلك اللفظ تعريف ذلك الأمر المتصور»(١)

إن المعنى عند الرازي وثيق الصلة «بقصد القاصد» فهو أبنية نفسية وأمثلة شعورية لا تعكس الشيء ولا تحاكيه وإنما تنتقش منه في الذهن سمات وترسخ صور «يعنيها العاني» . ويضرب الرازي على ذلك مثلاً لا يخلو من غرابة يقول : «إذا رأينا جسما من البعد وظنناه صخرة قلنا إنه صخرة فإذا قربنا منه وشاهدنا حركته وظنناه طيرًا قلنا إنه طير فإذا ازداد القرب علمنا أنه إنسان فقلنا إنه إنسان فاختلاف الأسماء عند اختلاف التصورات الذهنية يدل على أن مدلول الألفاظ هو الصور الذهنية لا الأعيان الخارجية»(٢) .

إن خطورة هذا الرأي تكمن في تأكيده أن وجهة النظر هي التي تخلق الأشياء . فالمرجع الحسي في المثال المذكور واحد ولكن زوايا النظر متعددة عبّر عنها هنا بمصطلحات مكانية على أساس القرب والبعد دون أن يتعمق ما يجول في الذهن من صور ويتدافع فيها من عناصر عسيرة الضبط ولا ريب . ولكنها تعود إلى أمر مبهم يمكن أن نسميه عموما بالطاقات الذهنية المحولة أو المبدعة . وهذا

---

(١) مفاتيح الغيب ص ٣٢ .
(٢) م . ن ـ ص ٣١ .

ما يدخل عاملا جديدا في إنشاء المعنى هو دور المتكلم .

إن الشيء قائم بدءًا على نحو «موضوعي» لا معنى له لأنه في حكم المعدوم وله من ناحية ثانية سمات بها يوسَم وخصائص بها يختص يبتنيها الذهن مجردة مطردة عند وصفه ويحتاج اليها عند تسميته . وله من ناحية ثالثة وجود تحدده وجهة النظر إلى تلك الخصائص . فالذات تدرك منه بعض السمات فتسميه بحسبها صخرة مرة وطيرًا أو إنسانا مرة أخرى . ففي كل تسمية يقوم ضرب من التمازج بين المسمى وسماته المجردة وإدراك المتكلم لبعض تلك السمات . فتكون التسمية منتجة للشيء .

ويدل هذا التصور على أننا لا نملك إطلاقا تمثلا محايدا للأشياء في الأعيان . وهو أمر يكاد يكون بديهيا بالنسبة إلى المسميات «المشعور بها» . فكيف سيكون الحال إذا كان الشيء «غير مشعور به» يمتنع «وضع الاسم بإزائه» على حد تعبير الرازي ؟[1] .

إن هذه الفجوة التي تقوم بين ثبات المرجع وتنوع التصورات عنه من جهة وتنوع التعبير عن تلك التصورات من جهة أخرى[2] تجعل المطابقة وهمًا ولا يبقى الا إنشاء المعاني . ومهما يكن موقف الرازي محكوما بعوامل عقائدية تتصل بعالم الغيب الذي يبحث عن مفاتيحه[3] فإن المعنى المحال غَيْبٌ آخر غير مقدس يحتاج إلى مفاتيح أيضا لا يمكن أن يكون شرط «الحقيقة» الذي وضعه البصراء بصناعة الكلام واحِدًا منها . لذلك فإن التأكيد على ثبات المرجع وتنوع التمثلات والتعابير المؤدية لها يردنا إلى أمر أساسي جاء في تعريف حازم للمحال على أنه معنى بلا مرجع ذهني أو عياني .

---

(١) يقول الرازي (مفاتيح الغيب ج١ ـ ص ٣١ ـ ٣٢) «لا يمكن ان تكون جميع الماهيات مسميات بالألفاظ لان الماهيات غير متناهية ومالا نهاية له لا يكون مشعورا به (...) ومالا يكون مشعورا به امتنع وضع الاسم بإزائه» .

(٢) نعلم ان المعنى عند النقاد ثابت وصياغاته متنوعة . وهو مذهب ساروا عليه ولا يحتاج الى اثبات بدليل من نصوصهم .

(٣) من الامثلة الدالة على الجانب العقائدي في نظرة الرازي الى المعاني تقديمه لمثال في هذا السياق عن قدم العالم وحداثته . (مفاتيح الغيب . ج١ ، ص ٣١) .

لقد بنى حازم تعريفه للمعنى على مسلمة أولى تقول بموضوعية المعنى وبالتالي إمكانية تداوله وإنفاذه إلى ذهن السامع بما أنه مشترك بينه وبين القائل .

واستتبعت المسلمة الأولى تصورا يجعل المعنى جملة من اتصالات الموضوعية المطردة الثابتة تنشأ بين الأعيان والأذهان واللسان . أو بين الأشياء والتمثلات والألفاظ . وقد دفعهم غياب علاقات الاطراد هذه في الأبيات التي وسموها بالإحالة إلى نفي مرجعيتها .

ويبدو لنا أن حد المحال من هذه الناحية يتغاضى عن عامل مركزي هو الذات المنشئة وما «يتخلج في النفوس» ويتغافل عن حقيقة مفادها أن المعاني ليست كلها قابلة للتداول وقد نبهنا الفخر الرازي على أصناف منها يعسر التعبير عنها وإذا ما أمكن للشاعر صوغها فإنه يعسر على المتقبل تمثلها . فالقول المحال يحمل معنىً هو الإحالة ذاتها ولكن ليس له مرجع . وهل يقبل تصور القدامى وجود معنى بلا مرجع ؟

إن دك المرجع يعني استحالة التخاطب والفهم والإفهام وبالتالي فقدان القول الشعري لوظيفة التخييل . فالفهم والتمثل والبيان حكم فيصل في مدى إصابة المعنى وصحته وجودته .

ـ ٣ ـ المتخيلة والمعنى المحال :

يهمنا ونحن نتلمس السبل المؤدية إلى الإحالة أن نتدبرها من جهة الأذهان وكيفيات التمثل . وهو الأمر الذي أشرنا إلى أن الرازي قليل العناية به لأنه يتصل بمجال علم النفس القديم . ولا يحفل القرطاجني في تعريفه للمعنى عمومًا أو للمعنى المحال ببيان آليات انتقال الأشياء من وجودها العياني إلى صورتها الذهنية . ولم نقف له في هذا الباب إلا على إشارات تحتاج إلى تأويل لتفهم عملية التمثل . وأهمها موجود في الموطن الدال على «طرق العلم باستثارة

المعاني في مكانها واستنباطها من معادنها»[١] . ويؤكد تصوره لذلك ما يتمتع به من ثقافة فلسفية ووعي بمراتب النفس وقد توضحت في عصره بشكل يكاد يكون نهائيا مع ابن سينا بالخصوص . وعلاقة حازم بابن سينا متينة حتى عد بعض الدارسين آراء ابن سينا «عمدة جميع أفكار حازم القرطاجني فيما يتصل بالمحاكاة والتخييل»[٢] .

ولما كان مفهوم «الأذهان» عند حازم ـ وفيه تخرج الحقائق من حالتها الحسية الغفل إلى حالة نفسية متشكلة ـ لا يخلو من سمة انعدام الدقة فإن تفكيكه إلى مكوّناته اعتمادا على قوى الإدراك كما ضبطها ابن سينا كفيل في تقديرنا بإبراز ما يثيره من إشكالات وببيان بعض مآتي الإحالة .

وليس القصد أن نستعيد جهاز القوى الإدراكية كما ضبطه القدامى فقد أحاطت بهذا الدراسات[٣] ويفيض عن حدود عملنا . ولكننا سنشير باختزال مخل لا محالة إلى بعض ما توصل إليه الدارسون مركزين على المعنى المحال وصلته بالتخيل .

لقد بيّن درس النفس عند العرب أن مسار المعنى مترقٍّ من الحسية إلى التجريد . إذ تلتقط الحواس الخمس المحسوسات فتنطبع في «الحس المشترك» وتستقر في «المصورة» (او «قوة الخيال») لتحفظ فيها بعد غيبة المحسوسات عن الحواس . فإذا تم ذلك بدأ دور «القوة المتخيلة» ووظيفتها الأم تأليف ما تَفَرَّقَ في

---

(١) المنهاج ص ٣٧ وما بعدها . وقد رأى حازم ان لاقتباس المعاني طريقين : أحدهما لا يهمنا في عملنا كثيرا لانه يقوم على استنجاد المبدع بما اختزنته حافظته من منثور الكلام ومنظومه يأخذه فيتصرف فيه محاكاة واقتباسا وتضمينا وتتميما وتحسينا ... الخ . والاخر يكون «بالقوة الشاعرة» التي تتخيل وتلاحظ النِّسَب وتقف على المميزات والمتشابهات فتلتقط بالحس صورها لتستقر في الخيال «على حسب ما وقعت عليه في الوجود» (المنهاج ص٣٨) ثم تركب بعضها على بعض بحسب ما وقعت او ما يتصور انه واقع فتتولد المعاني شريطة ان يكون تركيبها «مقبولا في العقل» (المنهاج ص ٣٩) .

(٢) مصلوح (سعد) : حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٠/ ط ، ص٦٩ .

(٣) نقصد بالخصوص دراستيْ جابر عصفور (الصورة الفنية ، ص١٣ / ٩٧) والفت الروبي (نظرية الفلاسفة .. ص١٩ ـ٦٨) .

«المتصوّرة» معا بقدرتها على مخالفة ما ينطبع فيهما ويحفظ . وعلة ذلك أنها أرقى منهما في سلم التجريد . ولكنها تظل مع ذلك دون الوهم (أو «القوة الوهمية») التي تحفظ المعاني الجزئية المستقرة في الوهم .

ويشترك الانسان والحيوان في هذه القوى ولكن الانسان يتميز «بالقوة الناطقة» (أو العقل) وهي المتحكمة في القوى الأخرى جميعها ، وإليها تعود معايير الصحة والخطإ والقبح والحسن .(١)

وقد نظر القدامى في القوة المتخيلة من حيث وظيفتها فأنبأهم نظرهم أن ترددها وتوسطها بين حسية الصور فيها وقدرتها على التجريد في آن واحد مكناها من تركيب الصور بصيغ مختلفة قد توافق المحسوس وقد تخالفه . فهي لا تأخذ من الحس إلا المادة ثم تتصرف فيها على وجوه شتّى . وهو أمرٌ عائد إلى غياب المحسوسات وحضور أمثلتها في الذهن بحيث تمسي مستقلة إلى حد ما عن صورتها الأولى العيانية .

والمسلّم أن هذه المنزلة التي تكون عليها المتخيلة تفضي إلى استنباط صور لا مرجع لها في الحس وإن كانت طينتها منه وابتكار صور لا تدرك بالحواس أبدًا .

إن عالم المتخيلة قائم على الحركة المتحررة من قيود المادة وهو لا يعترف بالحدود بين الأشياء والهيئات والأشكال كما لا يعترف دوما «بالحقيقة» في وضعها الأصلي المفترض . إن المتخيلة أداة تلاعب بالأشكال المختلفة ومزجٍ بين الهيئات المتنوعة وتخطٍّ الحواجز المنطقية بين المحسوسات عابثة بمقولات الأين والوضع والكيف والكمّ . فهي طاقة إبداع لا محدود منتجة لصور ممتنعة محالة كأن «تتخيل (. . .) جملا على رأس نخلة أو نخلة على رأس إنسان وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقّاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر ومما له حقيقة ومما لا حقيقة له»(٢)

---

(١) ابن سينا : النفس من كتاب الشفاء ، تح جورج قنواتي وسعيد زايد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ـ الفصل الخامس من المقالة الاولى «في تحديد قوى النفس على سبيل التصنيف» (٣٢ ـ ٤٩) .

(٢) الكلام لاخوان الصفا أورده جابر عصفور (الصورة الفنية . ص٣٨) وورد عند ألفت الروبي (نظرية الشعر ... ص٣١) مختلفا نوعا ما !

ولسنا في كبير حاجة إلى التذكير ونحن ندرس الإحالة في الشعر إلى أن عمل الشاعر لا يختلف كثيرًا في أذهان القدامى عن عمل النقاش والمصور . فلطالما استمدوا من معجم النقش والتصوير عبارات ومجازات لبيان خصائص الكتابة في الشعر [1] . ولسنا في حاجة كذلك إلى التذكير بالتصور «العجائبي» الذي أحاط بالشاعر وفعل الشعر إشهادًا على تميزه وتأكيدًا لما فيه من بعد مفارق للبشريّ المألوف وتلميحا إلى أن للفحولة مآتيَ من عالم المجهول[2] .

وهذا كله لا يبعد بنا عن المتخيلة ودورها في إنشاء المعاني إنشاءً وتشكيل الأوهام والأكاذيب . فهي آلة عجيبة «تتخيل إنسانا أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم وعلى عكسها (. . .) ويمكن أن تتصور صورًا وأفعالاً ليست موجودة أصلا كإنسان له رؤوس كثيرة يطير إلى السماء وينزل عنها أو يقف في النار وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود (. . .) وإن كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بسائطها بأعيانها فإذا قبلت الصور تصرفت كما أرادت وهذه خاصية فعلها» [3] . أفلا يعود بنا مثل هذا الفهم لوظيفة المتخيلة إلى تلك الصور التي يستحيل كونها البتة «كقولك الدنيا في بيضة»؟ فالمتخيلة وفق هذا التصور تتخيل الدنيا أصغر من حجمها والبيضة أعظم «من جملة العالم» فيسوغ فيها احتواء البيضة الدنيا . ولكن للعقل معهما شأنًا آخر غير شأن المتخيلة .

لقد رأى العرب في هذه الظاهرة تعبيرًا عن حالات أقرب إلى المرض النفسي منها إلى السلامة . فربطوها بحالات النوم التي تصرف العقل أو المرض الذي يذهب بقدرات البدن والحواس على التمييز بين الأشياء وحالات الخوف التي

---

(١) الامثلة كثيرة منها ما أورده الجاحظ في الحيوان وحلّله جابر عصفور (م -ن -ص وما بعدها) ومنها ما نجده عند الفلاسفة مثل ابن سينا (فن الشعر ص١٧٢) وأثر أرسطو فيه واضح (م -ن . ص ١٢) .

(٢) الزيدي (مفهوم الأدبية ..) ص ٥٥ ومابعدها ، بن عبدالجليل (محمد) : معاناة القدماء للشعر (ضمن القراءة والكتابة -ندوة -تونس ، منشورات جامعة تونس الاولى ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ ـ ١٥٧ .

(٣) ابن سينا عن الروبي (نظرية الشعر ... ص٣٣) .

«تضعف النفس وتكاد تجوز ما يكون»[1] . لهذا بدا فعل المتخيلة لديهم مبنيا على الحلم الزائف والرؤيا الكاذبة بما أن سلطان العقل عليها ضعيف . فذهبوا إلى أنه «لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والشرير والسكران والمريض المغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر»[2] .

إن هذه الرؤى قد تكون ناتجة عن اتصال النفس «بالعقل الفعّال» ولكنها تمسي خواطر وتلويحات «تعن للنفس مسارقة»[3] على حد تعبير الشيخ الرئيس في حالة الشعر . وعلى هذا النحو يرتبط الشعر بالمتخيلة بطريقتين مختلفتين . يهمنا منهما دور المتخيلة ـ بوظائفها التي تنهض بها ـ في إنشاء الشعر ، من حيث هو «كلام مخيّل» وتهمنا أيضا هذه المنزلة الدونية التي تكون عليها الرؤيا في الشعر .

إن الشعر من هذه الزاوية النفسية واقع بين الحس والعقل ، أي في حيز المتخيلة ، وغايته التخييل أي استفزاز نفس السامع ومخاطبته لتحريكه إلى فعل شيء أو تركه دون «إعمال الرويّة»[4] بما أن القياس الشعري غير القياس البرهاني الذي يخاطب العقل .

ويبدو لنا أن نظرة العرب إلى المحال ظلت مشدودة إلى نظرتهم إلى المتخيلة وصلتها ببقية قوى الإدراك .

إن المتخيل أشد تجريدا من المحسوس وأقل تجريدا من المعقول . وكل صنف من هذه الأصناف يمثل لونا من ألوان المعرفة المتراتبة على أساس الأفضلية .

ولما كانت المعرفة العقلية أرقى أنواع المعارف فهي التي تحكم على المتخيل

(١) ابن سينا (النفس ، ص ١٥٤) .
(٢) م . ن ص ١٦٠ .
(٣) م . ن (ص ١٥٥) .
(٤) ابن سينا (فن الشعر ص ١٦١) يقول : «المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري» ولهذا الكلام اشباه في «المنهاج ـ ص ٨٩ وص ٩٢ مثلا .

بالصحة أو الخطإ ، لأن اليقين منبعه العقل والمتخيلة ظن محض . وهذا ما يفسر ارتياب العقل الفلسفي من المتخيلة حين اعتبرها «باهتا مهذارا يلفق الباطل ويختلق الزور اختلاقا ويأتيك بأنباء من لم تزوّد قد دُرِنَ حقها بالباطل وضُرب صدقها بالكذب»[1] .

وبهذا يكون المعنى المحال مستقرًا في المتخيلة (وهي قوة حيوانية) بعد أن تجرد من كل عوارض الحس فانفلت من إسار المحسوسات حتى كاد لا يُعَرَفُ بما أنه لا وجود لشاهد عليه في الحس . والمعنى المحال مستقر في المتخيلة قائم بذاته غير خاضع لسلطان الصحة المنطقية بما أنه صورة لا تدخل في مقولات العقل .

ومادام المحال غير مستند إلى أصل حسي واضح وغير مستجيب لأبنية العقل فهو - ولا ريب - مزوّرٌ فاسدٌ ومختلقٌ مُلَفّقٌ وباطل قبيحٌ .

وعلى هذا النحو يكشف لنا النظر إلى المعنى المحال من زاوية مفهوم توسع في اللغة يوجبه التعبير عما يدق من المقاصد في النفس ولا يجد لها اللفظ المعبّر عنها فيصارع اللغة «الخائنة الخوّانة» وقد تصرعه فيحيل . وهو محاولة لتسمية ما يمتنع عن التسمية لأن الفعل الشعري سَعْيُ الشاعر إلى الإحاطة بما لا يدركه غيره[2] ولكن السامع لا يشاركه في الإلمام بالمسميات «غير المشعور بها» فيستحيل بذلك وضع لفظ معلوم للدلالة على شعور مجهول فيغيب الفهم والافهام وتكون الإحالة . وهو نتاج آلية نفسية عجيبة تصور مالا يتصور فتفتنها طاقاتها على التوليف والتركيب والمزج فتختلق وتزوّر وتدلّس فتأتي بما يستحيل إدراكه حسًّا وعقلاً .

ويعود هذا كله إلى أن الشعر خروج من باب المعاملات ورحيل في فيافي التجوز والافراط سبرًا لأغوار الذات ومجاهلها المعتمة . ومما يسر للذات المبدعة أن تنشىء المحال أن المعنى في المستويات الثلاثة التي يتحد بها لا يقوم على المطابقة . فبين المسميات وصورها الذهنية والأسماء فجوات تعود إلى انعدام

(١) ابن سينا عن الروبي (نظرية الشعر ص ٥٧) .

(٢) من تعريفات الشاعر انه «يشعر بمالا يشعر به غيره» (ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ص١١٦) و(ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تح خديجة حديثي . واحمد مطلوب ، بغداد ، جامعة بغداد ، ١٩٦٧/ ص١٦٤) .

التناسب الكمي بين الدوال والمدلولات وبين المعاني والحقائق لأن الذات المدركة تتدخل فتزيد وتنقص عند تصور الأشياء وتمثلها .

لذلك نحتاج إلى عكس الآية فلا نرى في المعنى المحال خروجا عن أصل التعبير في الشعر إلى حيز الغلط بل نراه الأصل والمبتدأ حتى لكأن الشاعر ينطلق من انعدام المطابقة فيجهد نفسه ولغته لجعل الاسم محيطا بالمسمَّى مطابقا له ، بما أن التسمية تنظيم للأشياء وعلم بها في حين أن المسميات فوضى وعماء . ولسنا في ذلك ببعيدين عما رآه الجاحظ في المسميات قبل وقوع اللفظ عليها من «وحشية» و«إهمال» و«إطلاق» . ولكن العادة والاستعمال أخفيا علينا أن اللغة في أبسط مكوناتها عالم عجيب معقد طارىء على أصل الأشياء ، وأَخْفَتْ علينا سنن الشعر وتقاليده أن الشعر «كيمياء المعاني» على حد تعبير ابن الأثير[1] تمتزج وتركب فتبدع وتعود بالنظام في الاصطلاح إلى فوضى المجاز الذي يقلب العلاقات بين الأشياء .

ـ ٢ ـ أصول الموقف من المحال :

لقد كان موقف الرفض الذي وقفه القدامى من المعنى المحال قائما على معايير متنوعة متضافرة مكنتهم من إدراجه في باب «أغاليط الشعراء» وإخراجه من عمود الشعر . وكانت هذه المعايير محيطة بالظاهرة مؤسسة على فهم مخصوص للشعر بنية ووظيفة .

ولكن أصول هذا الموقف تظل في حاجة إلى شيء من التوضيح خصوصا بعد أن تبين لنا أن حدهم للمحال يثير من المشاكل ما يدفعنا إلى التساؤل عما يقع وراء موقفهم من قضايا . والحال أننا رأينا في الفقرات السابقة أن الإحالة متأتية من حاجة المتكلم إلى الاتساع في اللغة وتعويل الشاعر على المتخيلة في إنتاج الصور .

(١) ابن الاثير في المثل السائر ، تح محمد محيي الدين عبدالحميد ، مصر ، مصطفى البابي وأولاده ، ١٩٣٩ ، ج١ ص١٠٠ ـ ١٠١ ويسمّى فيها توليد المعاني الكيمياء ويتواتر ذلك كثيرا عنده ، ص١٠٧ وص١٠٨ مثلا .

ومنطلقنا في بيان أصول الموقف من المحال أنه موقف محدد بموقفهم من المبالغة والمتخيلة . فالأولى تعتدي على مفهوم «الحقيقة» والثانية تتعدى على مفهوم العقل والنظام .

- أ - المبالغة والحقيقة :

الثابت في كتب النقاد القدامى أن المعنى المحال شعبة من شعب ما أسموه «الإفراط» أو «الغلوّ» أو «الإغراق» أو «المبالغة» . فنزّلوا حديثهم عنه في هذا الجنس من الكلام . ولعل صاحب «المنزع البديع» أوضح النقاد والبلاغيين ربطا بين المحال والمبالغة . فهو يرادف بين الغلوّ والإفراط ويعرفه بأنه «الإفراط في الإخبار عن الشيء والوصف له ومجاوزة الحقيقة فيه إلى المحال المحض والكذب المخترع لغرض المبالغة»[1]

وإذا سلمنا بهذه الملاحظة احتجنا إلى النظر - ولو نظرة عجلى - إلى موقفهم من المبالغة بما أنهم حملوا المحال عليها حمل الفرع على الأصل .

يوحي ظاهر نصوص المدوّنة بأن موقف القدماء من المبالغة وما جرى مجراها موقفان . فهي قضية خلافية تشير إليها كتب النقد والبلاغة كلما طرقت باب الغلوّ والمبالغة وكلما ذكر المحال بالخصوص . يقول ابن سنان الخفاجي : « . . . . وأما المبالغة في المعنى والغلوّ فإن الناس مختلفون في حمد الغلوّ وذمه . فمنهم من يختاره ويقول أحسن الشعر أكذبه (. . .) وهذا مذهب اليونانيين في شعرهم ومنهم من يكره الغلوّ والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة ويختار ماقارب الحقيقة ودانى الصحة»[2] .

---

(١) المنزع البديع - ص ٢٧٣ (التسطير من عندنا) وقدامة يربط بين الغلوّ الإتيان بما «لايجوز ان يقع» . (نقد الشعر - ص ٢٠٢) ويتحدث حازم عن «الافراط الاستحالي» رابطا بينهما ربطا وثيقا (المنهاج - ص٧٦ وص٧٩) ويربط ابن رشيق في باب المبالغة (العمدة ج٢ ص٥٣ - ٥٤) بين الاحالة والمبالغة يقول «المبالغة ربما أحالت المعنى ولبّسته على السامع» ويذكر «المبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر . إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال» (التسطير من عندنا) .

(٢) سر الفصاحة ، ص ٢٧١ .

وقد بلغت أصداء هذا الخلاف الموقف المبدئي من الإحالة في الشعر . وهذا ما يذكره القرطاجني معترفا مستنكرا راميا القائلين به بالجهل : «إن العلماء بصناعة البلاغة متفقون على أن ما أدى إلى الإحالة قبيح . وقد خالف هذا جماعة ممن لا تحقيق عنده في هذه الصناعة ولا بصيرة له بها فاستحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقيقة إلى حيز الاستحالة»[1] .

ما يلاحظ في هذين الشاهدين أن الموقف من أصل المبالغة وفرعها الإحالة قد انبنى على ثنائيتين متقابلتين .

تضع الثنائية الأولى المبالغة واستحسانها في نطاق مذهب **«فلاسفة اليونان»** ومن تأثرهم وتقرنها بالكذب جوهرا للشعر . وهو أمر عائد إلى مسألة لطيفة كنا قد أشرنا إليها ومدارها على الإتيان بالممتنعات في خرافات اليونان لأن المعلم الأول لم يحط «بعلم الشعر المطلق» بل استخرج قوانين شعر اليونان فحسب[2] . وهذا يفترض مقايسة واستنتاجا أن التقاليد الشعرية العربية وسمت النظم ينكر الخروج إلى الممتنع والمحال .

وولدت الثنائية الأولى والثنائية القائمة على تقابل بين الإفراط في المبالغة والحقيقة . وقد وجدنا القرطاجني مترددا في هذه المسألة . فهو لا يعد الصدق والكذب من مقومات صناعة الشعر لكنه يرفض أن يكون الكذب في الشعر مطلقا ويترك للمبدع هامشا من الحرية في الأخذ بصادق الأقاويل أو كاذبها مستفيدا في ذلك من «علم اليونان» في الشعر لكنه سرعان ما يستعيد الأسس العربية المكينة التي قامت عليها صناعة الشعر متذكرا ما جاء به الحذاق من أسلافه حين اعتبروا «خير الكلام الحقائق»[3] .

---

(١) المنهاج ، ص١٣٤ .

(٢) فن الشعر ، ص١٩٨ .

(٣) العمدة ، ج٢ ، ص٦٠ .

ويعسر الاكتفاء بظاهر النص لأنه يبسط القضية إلى حد يغيب الإشكال الكامن وراءها . فلا شيء يدل على أن من يمتدح المبالغة يقبل المحال ـ كما يوهم بذلك كلام القرطاجني ـ ولا شيء يثبت أن من يذمّ المبالغة يرد المحال مطلقا .

ولهذا نحتاج إلى إعادة النظر في صريح قول القدامى ومقارعة حججهم بعضها ببعض بغية الكشف عن حقيقة تصورهم .

فأنصار الغلوّ يرون أن المراد به «بلوغ النهاية في النعت»[(1)] ويعتبرون أن حمد الغلوّ متأتٍّ من اعتبار «الشعر مبنيًا على الجواز والتسمح»[(2)] بقدر ماهو متأتٍّ من أن «القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها»[(3)] .

ويكشف لنا تدبر نصوص أنصار الغلو حقيقة أخرى لا يفهم موقفهم على الوجه الأكمل بمعزل عنها . فهم يستدركون بعد حمد الغلوّ بآراء تعدل من إطلاقية قبولهم له . فقدامة بن جعفر يذهب إلى أن «الغلوّ إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجًا عن طباعه إلى مالا يجوز أن يقع له»[(4)] . ويرى الخفاجي ـ مشاركًا في ذلك قدامة وابن رشيق والقرطاجني ـ «أن يستعمل في ذلك (أي المبالغة والغلوّ) كاد وما جرى في معناها ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة»[(5)] . بل إن السجلماسي الذي يشير كلامه عن المبالغة صراحة بتجويز الإحالة يعود إليها بالتدقيق ليبين حدود المجاز وضوابط المبالغة مطالبا «بالقرينة» مشترطا مراعاة «أصل الوضع» . يقول : «كما ساغ (. . .) التعبير المجازي والخروج عن الحقيقة أحيانا على نسبة ما اتساعا في الكلام (. . .) ساغ وقوع أحد القولين الدالين على المتقابلين موقع الآخر ووضعه موضعه لغرض الاتساع

(١) نقد الشعر ، ص٩٤ .
(٢) سر الفصاحة ، ص٢٦٢ .
(٣) المنزع البديع ، ص٢٧٤ .
(٤) نقد الشعر ، ص٢٠٣ .
(٥) سر الفصاحة ، ص٢٧٢ . يقول قدامة : «إن مخارج الغلوّ إنما هي على (يكاد)» (نقد الشعر ، ص٢٠٣) وجاء في العمدة (ج٢ ص٦٤) «احسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر او المتكلم بكاد او ما شاكلها نحو كان ولو ولولا» . ويقول حازم «... إذا قيل في الشيء إنه كالشيء وكان فيه شبه منه فهو قول حق» (المنهاج ص٧٥) .

والمبالغة اعتمادا على قوة الدلالة من قرينة لفظية مقالية أو حالية وجودية (. . .) والشريطة فيه حفظ أصل الوضع والاستمساك به والاعتصام بربقته من قِبَل أن ذلك هو منهج المجاز وقانونه»[1] .

وعلى هذا النحو يتوضح لنا أن الاختلاف بين من حمد الغلوّ فجهل أصول القول الشعر ـ حسب حازم ـ فقبل المحال ، ومن ذمّ الغلوّ واستمسك بسمت العرب في الكتابة فرد المحال ، ليس اختلافا نوعيا لأن الأصل واحد وليس تشاحًّا في الاصطلاح لأنهم يتفقون في رصد ظاهرة الإحالة وفي الإجراء .

أما السبب في هذا الخلاف الظاهري فبعض الإشارات لدى السجلماسي كفيلة ـ فيما نقدر ـ ببيانه . فقد طرح القضية على نحو يجعل «أكثر أهل الصناعة» يرون «أن ملاك أمره (الغلوّ) هو أن يتجاوز فيه حال نوعيْ الوجود العقلي والحسي إلى المحال والكذب والاختراع»[2] ويجعل الطائفة الثانية ترى «التوسط فيه (الغلوّ) آثر وأحمد وأفضل في الصناعة»[3] . وموقف السجلماسي في تعليقه على المذهبين أن الأول «أدخل في الأمر الصناعي» وأن رهبة الفريق الثاني «خارجة عن الأمر الصناعي»[4] .

وبهذا يكون التصور للفعل الشعري والنظرة إلى أسس صناعته مولدين لجملة من المفارقات تفسر ترددهم في التعامل مع المبالغة وشعبة المحال هنة . فالمفارقة التأسيسية التي تقوم داخل النظرية القديمة عمادها إخراج الكذب من دائرة مقومات الشعر وسنادها وضع مفهوم «الحقيقة» شرطا لصواب المعنى وجودته . ونظروا في بنية الشعر فاحتفلوا باللفظ و«المعرض الحسن» وطرائق النسج والتصوير ـ أيّما احتفال ـ ولكنهم جعلوا صواب المعنى عنوان الإجادة «فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا»[5] على حد تعبير العسكري .

(١) المنزع البديع ، ص٢٧٤ .
(٢) المنزع البديع ، ص٢٧٤ .
(٣) م . ن ـ ص ـ ن .
(٤) م . ن ، ص٢٧٥ .
(٥) الصناعتين ، ص٥٨ .

وتدبّروا وظيفة الكلام المخيل فوقعوا على مفهوم «التخييل» وما يدور في فلكه من «تأثير» و«ابتهاج» و«استفزاز» ولكنهم حافظوا على أصل دفين في تمثلهم للشعر هو أنه حمّال معرفة و«ديوان» يحفظ علم العرب[1] .

وبهذا تكون الاشكالية التي يتداولها جاحدو المبالغة وممجدوها واحدة وما الاختلاف بينهم إلا ظاهر . وهي من هذه الزاوية أصل انطلقوا منه في ضبط موقفهم من الإحالة فجاء موقفا موحدا . فمبدأ الحقيقة في الشعر ثابت وإن تتطلب الشعر تصريف الكلام على وجوه كثيرة لكنها وجوه يجب أن تفضي إليها وإلا بَطُل الغرض من الكلام أصلاً .

ـ ب ـ المتخيلة والعقل والنظام :

كشف لنا النظر في المعنى من جهة التخيل أن المتخيلة تنتج المعنى المحال إذا ما أسرفت في تركيب الصور التي ترد عليها بطريقة مغايرة للحس . ونعتقد أن في المنزلة التي نزّل فيها الفلاسفة والمناطقة ومن تأثرهم من النقاد المتخيلة ، بعض ما يفسر موقفهم بما أن الشعر في حده «كلام مخيل» وضرب من نحو الصور وتركيبها .

يتأسس موقف القدماء من المتخيلة على ضرورة إخضاعها للقوة الناطقة بما أنها قوة حيوانية أقل من العقل تجريدا وبما أن العقل منبع القيم الفاضلة والضابط لمناحي الحسن والصواب . لذلك كانت المعرفة الصادرة عن المتخيلة لا يتبين صوابها مالم توضع على محك العقل . ونتج عن ذلك اعتبار الشعر أدنى مراتب الإدراك وآخر أقسام المنطق [2] لأنه ضعيف من حيث الصدق . ولكن مادام الشعر قياسا فهو محتاج بالضرورة إلى مقومات الصناعة من تنظيم لا يتأتى الا من جهة العقل . فالعقل مصدر اليقين والحكمة أما المتخيلة فهي ظن وجهل . يقول مسكويه : «متى كانت حركة النفس الناطقة معتدلة وغير خارجية عن ذاتها

---

(١) يقول عمر بن الخطاب : «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه» (العمدة ، ج١ ، ص ٥٧) .

(٢) حللت ذلك ألفت الروبي (نظرية الشعر ...، ص٦٦) .

وكان شوقها إلى المعارف الصحيحة لا المظنونة معارف وهي بالحقيقة جهالات حدثت عنها فضيلة العلم وتتبعها الحكمة»[١] .

إن هذا التقابل القائم بين العقل والمتخيلة يخفي تقابلا بين الإنسانية والحيوانية . فالمتخيلة وثيقة الارتباط بالشهوات والقوى النزوعية الشوقية في الإنسان . فهي تحاكي ما من شأنه أن يميل النفس إلى إتيان الأفعال المرذولة[٢] عن غير اختيار ورويّة . وهي التي تثير الشهوات «الرديئة الجسمانية والنزوات (. . .) الفاحشة البهيمية»[٣] فتكون الرذائل . أما القوة الناطقة فهي التي تُرِي الإنسان الفضائل والخصال المحمودة فيمتاز عن سائر الموجودات ليؤكد إنسانيته . وقد استقر لدى القدامى أن أفعال الإنسان «وقواه التي يختص بها من حيث هو إنسان وبها تتم إنسانيته وفضائله (. . .) هي الأمور الإراديَّة التي بها تتعلق قوة الفكر والتمييز»[٤] .

ولما كان العقل منبع الفضائل والهادي إلى السلوك القويم فإنه حُجّر ترك المخيلة مطلقة الحركة تركب الصور بمعزل عن قوانين العقل وإلا قادت صاحبها إلى ما في نفسه من شهوات بهيمية فغاب عنه معيار الفضيلة ووقع في الشرور وانحط عن مرتبته الإنسانية وهذا لِمّا يناقض ما علقه القدامى بالشعر من وظائف تربوية مدارها على استدفاع المضار واستجلاب المنافع .

وعلى هذا تكون المتخيلة وما تصنعه من معانٍ بعيدةٍ عن حد الامكان مدعاة إلى صرف الانسان عن الاضطلاع بإنسانيته إذ تشده إلى كثافة الجسد الدنيوى ودناءته وتبعده عن جوهره الروحاني وطبيعته السماوية والحال أنه «ليس يحتاج في صحة الأرواح الطيبة المستغنية عن الأبدان إلى شيء من السعادات البدنية (. . .) سوى سعادة النفس فقط أعني المعقولات الأبدية التي هي الحكمة فقط»[٥] .

(١) مسكويه : تهذيب الاخلاق وتطهير الاعراق ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، د ـ ت / ط٢ ، ص٣٨ .
(٢) يتحدث ابن سينا عن أثر المتخيلة في إثارة الشهوات في النوم (النفس ، ص١٥٩) .
(٣) تهذيب الاخلاق ، ص ٣٣ .
(٤) م . ن ، ص ٣٤ .
(٥) م . ن ، ص ٨٩ .

ويقع تقابل عميق بين النظام والفوضى الكونيين وراء التقابل بين العقل والمتخيلة وما يولده من تقابل بين الإنسانية والحيوانية . وهذا هو الدافع إلى محاصرة المتخيلة بالعقل ومن ثمة إلى رفض ما تنتجه من معان محالة .

وتصور القدامى متدرج : فعمل المتخيلة فوضى مطلقة لذلك حوصرت بالعقل لأنه القادر على بلوغ حقائق الأشياء وجواهرها . ومن العقل تنبع معايير الحق والجمال والخير . وبصدور الأفعال عن العقل تكون السعادة وهي غاية الوجود الاجتماعي لدى الفلاسفة يقول مسكويه : «إن سعادة الإنسان تكون في صدور أفعاله الإنسانية عنه بحسب تمييزه وروّيته»[(١)] .

من هنا ينسجم هذا التصور للشعر مع تصور المدينة الإسلامية ومع «النزعة الإنسيّة» في الفكر العربي الاسلامي كما حددها الباحث محمد أركون[(٢)] . فالمتخيلة في الشعر أو في غير الشعر لا تعمل في غياب الناموس . فلها أن تبدع وتبتكر وتوقع التآلف في المختلفات وللعقل أن يحدد منها ما يقبل أو يرد .

فلئن كانت المتخيلة تتمتع بقدرات ذاتية على التوليد والابتداع فإنها قاصرة عن الحكم مفقودة إلى عيارات الصواب لتعرف مدى صحة ما ورد عليها من خواطر وسوانح وتفتقد لعبارات الحسن التي تتفقد بها مواطنه فيما يرد عليها «مسارقة» من تلويحات . ولهذا كان العقل ينتقي من جملة ما تصنعه المتخيلة من صور المصيب المطابق للواقع ويُقْصي الممتنع المحال ويهمش الفاسد القلق في تركيبه . وقد كان من الأجدر حد الشعر على أنه «قول مُخَيَّلٌ مُعَقْلَنٌ» بما أن أهم مافيه ـ أي صوره ـ مُسَيَّجٌ بسياج من العقل .

وقد أبى العقل قبول المحال لا لأنه مخالف للحس مخالفة لا تمكننا من تحقيقه ولا لأنه منافر للمنطق منافرة تكشف فيه الخلط والتناقض فحسب بل وبالخصوص لأنه وليد شهوة والشهوة باب مؤدٍ إلى الفوضى والفوضى ذلك

(١) م . ن ، ص ٣٦ .

(٢) يراجع بالخصوص مفهوما «الإنسية الأدبية» و«الإنسية الفلسفية» في : Arkoun (Mohammed): Contribution à Létude de L'humanisme arabe au ive/xe siecle; Miskawayh philosophe et historie; Paris, J.Vrin, 1970, P357.

لأساس الاجتماع البشري وغايته الأسمى : السعادة . فقضية المحال من هذه الزاوية مرتبطة بمدى قدرته على استجلاب المنافع واستدفاع المضارّ بالتخييل والاستفزاز ، أي أنها ترتبط بمدى قدرة المحال على تحقيق معنى ما في هذا الوجود أو التعبير عنه لأن غياب المعنى أمارة على غياب النظام وحضوره علامة على استحكام النظام .

. إن المعنى في الثقافة الكلاسيكية بالخصوص أمر حيوي . فهو علامات منهوبة في الكون متفشية فيه وهو منبع الوجود بما أن الله خلق الكون لمعنى ما أراده وهو ما يجعل الإنسان يشعر بثرائه وخلافته في الأرض . وما العلم إلا إحاطة بالمعاني فكانت اللغة نافورة من الدلالات ومقاصد تعبر عن امتلاء الكون بالمعاني وكانت في الآن نفسه إثراء للكون . وهذا ما قد يفسر الخشية الشديدة من ضياع المعنى في تلافيف العبارة وغياهب المجاز ويفسر الخوف من الإشارات الغلقة التي يتجاوب فيها ظاهر اللغة مع باطنها فتتردد الأصداء في صدفات الألفاظ ولا منفذ يوصلها إلى السامع . ويفسر الرهبة من الترحال في لا نهائية الدوال عند النظم وهي شديدة وأشد منها الرهبة من انعدام «التناسب (. . .) بين المفهومات والمسموعات الدالة عليها»[١] .

ولتجنب هذا كله ألحّ القدامى على العقل في الإبداع وألحوا على المحاكاة . فسلطان العقل مانع من تداخل أجناس المعاني ووضعها في غير مواضعها فيقع المتكلم في حيز الممتنع والمحال . والطريف أن مجانين العرب من الشعراء يخلطون في الكلام ولا يخلطون في الشعر أصلا» على ما يذكر ابن المعتزّ «ويوجد في كلامهم تفاوت شديد فإذا جاءوا إلى الشعر مروا على رؤوسهم ورسمهم المعهود قبل أن يوسوسوا»[٢] ! ! وتجعل المحاكاة صناعة الصورة مرتبطة على نحو من الانحاء «بحقائق العيان» . فمهما استقلت الصورة المحاكية عن الشيء المحاكى ، فلابد أن تعرض على آلة العقل لتقرها أو تردها ولابد لها من قرينة فيها تشهد بمماثلتها للمحسوسات .

(١) المنهاج ، ص١٦ (بتصرّف) .
(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء ، تح عبدالستار احمد فراج ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ / ط٤ ، ص٣٨٥ .

وعلى هذا النحو يكون المعنى المحال خرقا لقواعد العقل المنظم . . ، وإفقارا لدلالاته بدل التعبير عنها والإبانة عليها وإثرائها . وهو ما لايستجيب لثقافة مؤسسة على المعنى المعقول القياسي .[1]

أصغينا في هذا البحث إلى أصوات الأسلاف تحدثنا عن المعنى المحال فارتفعت أحيانا فأفصحت وخفتت أحيانا أخرى إلى حد الهمس فالتبس الأمر ولكنها مكنتنا في كلتا الحالتين من تعقب ملاحظاتهم وآرائهم واصلين المتفرّق منها متأولين اللمع فيها فاستقامت لنا من ذلك كله بعض التصورات عن حد المحال وموقفهم منه وعن أحوال المحال ومآتيه وأصول ذلك الموقف . وتجلت لنا كذلك قضايا عديدة ترتبط بالمحال يعسر بالتغاضي عنها فهمه . ولتصوّر القدامى أصل مكتمل في إيجازه وافٍ في كثافته هو نص سيبويه عن الاستحالة تلقّفه القدامى فولّدوا منه نصوصهم وجَوَّدُوا النظر فيه فأخصبوه . وهذا دليل على أن وراء الحديث عن المعنى المحال بنيةً ذهنية عميقةً لانملك إلى حد الآن كل عناصرها تشد مختلف المحاولات التي سعت إلى الاحاطة بصناعة الكلام الشعري . ففي أمر المحال يتفق النحوى مع صرامة رجل المنطق وذوق الأديب وشمولية الفيلسوف . وهو اتفاق مهم لانه يدفعنا إلى اعادة النظر فيما شاع عن افساد المنطق أو النحو للشعر . وقد وجدنا وراء المعنى المحال تصورات للفعل الابداعي مشتركة بين الاسلاف على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم . فمواقفهم كلها قائمة على مجموعة من المفارقات كشف عنها تناولهم للإحالة . لقد ألحّ العرب على خصوصية ما أسماه الفارابي «بالسؤال الشعري»[2] وانبنائه على

---

(١) يتحدث رولان بارط عن «امبراطوريتي المعنى» ويقصد بهما الرمز والتفكير من جهة والاستعارة والقياس من جهة اخرى .

Barthes (Roland): L’Empire des signes, Paris- Geneve, Flammarion - SKIRA, 1170, P92.

(٢) يقول الفارابي مؤكدا على تمييز كل صنف من اصناف المنطق : «والسؤال الذي في كل صناعة هو على نوع ونحو او بحال ما على غير ماهو عليه في الأخرى» كتاب الحروف . تح محسن مهدي . بيروت ، دار الشروق ، ١٩٧٠ ، ص٢٢٦ .

المخيلة وهو في عرف المناطقة ظنّي . بل إن آلية التصديق والتكذيب تتوقف اذا ما دارت المسألة على الأمور الموجودة في الزمان المستقل على حد تعبير ابن رشد[١] فما بالك بالمحال . وقد كان الأخفش واضحا في إخراجه المحال من دائرة الصدق والكذب[٢] ولكن هذه النظرة سرعان ما حوصرت فيها المتخيلة «بالقوة الناطقة» فعومل القياس الشعري معاملة الأقيسة البرهانية وصنفت معانيه تصنيفا منطقيا عقليا على أساس الواجب والممكن والممتنع والمحال . ومكمن المفارقة أن «علم المنطق عيار للعقل فيما يمكن أن يغلط فيه من المعقولات»[٣] لا المتخيلات لأنها ليست من استنباط العقل . وعلى الرغم من ذلك اشترطوا عرض ما تنتجه المتخيلة من الصور على العقل بما أنه أرقى في سلم التجريد أعلى في مراتب الحقيقة .

إن اليقين في مواجهة الظن في معركة شرسة مدارها على الحقيقة المطلقة . وأدى ذلك إلى اقصاء كل صورة لا نملك لها قرينة في الحس أو شاهدا على صحتها في العقل . وأدى ذلك إلى رفض المحال لأنه لم يخضع لمنطق القوة الناطقة وإن خضع لمنطق المتخيلة وهو «باهت» «باطل» مهذار» . ولم يلحّ العرب على أن الشعر تعبير عن ذات صاحبه وما يعتمل في نفسه ولكن إشارات عديدة ضمنوها نصوصهم تشهد بذلك . بيد أنهم لم يحتفلوا بما يختزنه الإنسان في نفسه من طاقات على التوليد والابتداع والتصور . فتعلقت همتهم بالنظر في مدى مطابقة القول للواقع ومدى قدرته على النفاذ إلى قلب السامع واستفزازه ، ومدى وفائه لتقاليد القول الشعري وسمت أهل العربية وأمثلة البلغاء ولم يكلفوا أنفسهم مشقة حمل «سراج الأدباء» إلى دهاليز النفس . فكانت المفارقة الثانية قائمة على ربط الشعر ـ إبداعاً وإنتاجاً ـ بالفرد المفارق للجماعة ـ وعلى تقويمه من جهة اثره

(١) ابن رشد : «تلخيص كتاب العبارة» تح محمود قاسم ، القاهرة ، الهيئة العربية العامة للكتاب ، ١٩٨١ . ص ٧٧ : يقول : «وأما الأمور الموجودة في الزمان المستقبل وهي الاشياء الممكنة فليس اقتسامها الصدق والكذب على التحصيل في نفسه» .

(٢) سيبويه ، الكتاب ص٢٦ هامش ١ . يقول : «وأما المحال فهو مالا يصح له معنى ولا يجوز ان تقول فيه صدق ولا كذب» .

(٣) الفارابي : التوطئة من كتاب المنطق عند الفارابي ، ج ١ . تح ، رفيق العجم ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٨٥ ، ص ٥٦ .

ووظيفته تمثلا وتقبلا[1] . فكان الحاصل من ذلك اقصاء الذات المبدعة وطاقاتها التوليدية ورفض المحال وطرده من ملكوت الشعر لأنه عنوان انعدام التخاطب . فهو تصرف في اللفظ مبني على الإسراف وتجوز في المعاني مبني على الإغماض والافتتان . إنه إبطال للغرض من أصل الكلام الذي «احتيج اليه ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم»[2] .

واعتنى العرب أيما عناية بطرائق تصريف الكلام وجعلوها المعبر إلى نفس السامع بما فيها من «تمويه» و«إلهاءٍ» و«تعجيب» و«دلسة» وجعلوا العبرة في الشعر بالتخييل لا إفادة الآراء[3] حتى أنهم بلغوا في ذلك مبلغ التأكيد على أن «الشعر قد يقال للتعجيب وحده»[4] . بل إن من العرب من رأى ملاك الشعر الكذب والاختراع والمحال[5] . ولكنهم علقوا بالشعر وظيفة خطيرة . فهو يُخَيِّلُ ليبحث على الفضائل ويدفع إلى سلوك يستدعيه صراط الاجتماع البشري المستقيم . فعماد المفارقة هنا أن الشعر تخييل يستغنى ببنيته لا فائدة تستفاد ، وسِنادها اشتراط حصول الفائدة للاعتقاد في القيم الأخلاقية والاجتماعية والنهوض إلى ما يراه العقل خيرًا .

فكان أن أُقْصِيَ المحال لأنه تعبير عن خواء اللغة وإثبات للا معنى في عالم مليء بالمعاني والدلالات . وهو كما جاء في اللسان : «إفساد» و«اعوجاج» و«عدول» و«كلام لغير شيء» في حين أن أصل الشعر من حيث وظيفته استقامة واصلاح وصرف للقول على وجه مألوف و«كلام لشيء» . والطريف أن في جذر المحال لغة ما يؤكد التلازم بين «الاستحالة» و«الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف» والإتيان «بالمنكر العجيب»[6] . وبهذا يكون الفصل الشعري قائما على توتّر جذري : فتح له باب التخييل ولكن حوصر بمفاهيم العقل . وجعلت الذات أساسا له مكينا ولكنها ذات تتحرك في نطاق ما يراد منها أن يقال . وشرّع

(١) الصورة الفنية ص ٦٥ .
(٢) سر الفصاحة : ص ٢٢١ .
(٣) ابن سينا : فن الشعر ص ١٨٣ .
(٤) م . ن : ص ١٦٢ .
(٥) المنزع البديع ص ٢٧٤ .
(٦) ابن منظور : مادة ح و ل . وكل ما في المتن بين ظفرين ماخوذ منه ومنقول عنه .

له الكذب والتلفيق والاختراع والمبالغة ولكنها سيّجت جميعها بسياج من الاعتدال ونصب لها الفهم حاجزاً لها تتخطاه . ونحن لا نرى إلا بعض الصواب فيما ذهب إليه الباحث جابر عصفور من أن الناقد العربي بوجه عام لم يحاول أن يفيد الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفي الذي كان متاحا له (. . .) وظل (. . .) جاهلا بالمعارف الفلسفية التي كان يمكن أن تثرى حدوسه الجزئية وإشاراته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخييلي جديد»(١) . فهذه النظرة إلى الشعر مشتركة يلتقي فيها مع شيء من المبالغة ـ أبو عمرو بن العلاء العربي الأعْرابي مع حازم القرطاجني الذي «أفاد (. . .) من الفلاسفة كل الافادة»(٢) . فكلهم رفضوا التلاعب بنواميس الواقع في الشعر وقلب حقائق الأشياء . والأمر في تقديرنا متعلق بأصول دفينة لا نملك إلى حد الآن اجابة شافية عنها . والثابت أن المعنى المحال داخل هذا التصور هامشي مهمّش لأنه خروج مطلق عن عمود الشعر .

فهو من حيث انتاجه كتابة خارج تقاليد الكتابة وخرق لقواعد علم الشعر عند العرب . وهو من حيث بنيته تغيير ونسخ يدكّ مبدأ مشاكلة اللفظ للمعنى ويضرب مفاهيم «المقاربة» و«المناسبة» و«الإصابة» ويتعدى على حرمة الوضوح والإبانة . وهو من حيث وظيفته مشيحٌ عن قاعدة «الإفادة» و«التأثير» لأنه «لا ينقل» ولا يخاطب وبالتالي فهو قاصر عن النهوض بوظيفته الأخلاقية الاجتماعية . فحيثما تول النظرية الشعرية وجهها في النظر إلى المحال تجده واقعاً في تخوم العمود يعسر رده اليه . ويبدو لنا أن هذه الصلة بين عمود الشعر والمعنى المحال مهمة في تفسير بعض القضايا التي أثرناها دون أن نكون قادرين على تفسيرها تفسيرا مقنعا . فنحن نفترض أن المحال ـ بوجه من الوجوه ـ جزء من عمود الشعر . فكما أن النثر هو الحد الأدنى الهامشي الذي لا يدخل في العمود فإن المعنى المحال هو الحد الأقصى الذي لا يبلغه العمود . فالشعر بائن عن المنثور لا من حيث هو جنس من الكلام بل من حيث أن المعنى في النثر إقناعيّ

---

(١) الصورة الفنية ص٥٦ ـ ٥٧ .
(٢) م . ن . ص٥٧ .

مفهوميّ وهو بائن عن المحال لأنه تخييل (بالمعنيين) لا يصل إلى حد دكّ المرجع ونفي التواصل . ويهمنا اعتراف القدامى بأن المحال مرتبط بالشعر وما يفترضه على ما وضّحناه من كذب ومبالغة وتخيل . وقد عبّر السجلماسي بوضوح عن رهبة من يرغب من أهل صناعة البلاغة عن «تجاوز حال نوعي الوجود العقلي والحسي إلى المحال والكذب والاختراع» فاختاروا التوسط «إحجاما ورهبة للاختراع والكذب»[١] .

فكأن «المحال» بذلك منتهى القول الشعري مطلقا وأفقه الذي لا مزيد بعده والتعبير الأوفى عن المبالغة وجماع التخيّل . إن المحال بهذا الفهم حدّ وتخوم رأى العرب أنه لا ينبغي أن يصل إليها الشاعر وإلا بطل الشعر . والمشكلة أنهم تصوروه ورفضوه ثم وقفوا عليه في أشعار قليلة فتأولوه وحملوه على وجوه من الصحة حتى أفضى بهم صنيعهم هذا إلى ما أسميناه «بالمحل الشاغر» . وهو لا يعني انعدام الاحالة بقدر ما يعود إلى مالا حظناه في استعمالهم لمفهوم المحال من تردد لا تفسره كما أشرنا قلة وضوح الحد . فالتردد في استعمال الحد ناتج عن التردد في التعامل مع الظاهرة عموما . ولكنهم سرعان ما وجدوا ضالتهم في آلية التأويل التي اصطنعوها عند مباشرة الشعر . فعادوا بالمحال إلى الصواب وبالمشكل إلى النص[٢] وبالملتبس إلى المفهوم وبالمجهول إلى المعلوم . فكانوا أوفياء لمعنى التأويل عندهم[٣] وأوفياء بالخصوص لنص تأسيسي في نظرهم إلى الشعر عموما هو نص الخليل بن أحمد الذي يحتل في تقديرنا مكانة لا تقل خطورة عن مكانة نص سيبويه في مفهوم المحال . وبهذا حققت الرهبة من التأويل المخطىء «لأمراء الكلام» ضربا من التوازن مع رهبتهم من الاختراع والإحالة .

---

(١) المنزع البديع : ص ٢٧٤ .

(٢) النص بمفهومه القديم في هذا السياق . وهو «مالا يحتمل إلا معنى واحدا» (ابو الحسن الجرجاني ـ كتاب التعريفات ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٧١، ص ١٢٦) وانظر : (المنزع البديع : ص٤٣٩) وفيه تفصيل لقضيتي النص والتأويل وانظر : (الغزالي : المستصفى من علم الاصول ، بيروت ، دار الفكر ، ب ت ج١ ، ص ٣٨٧ ـ ٣٨٥) .

(٣) التعريفات ص٢٨ . والمثل السائر ص ص٣٢/ ٣٣ والمستصفى ص ٣٨٧ ـ ٣٩٤ .

ونرى في هذا الموقف جانبين أولهما أن المحال فرضية ضرورية لقيام عمود الشعر بوظيفته : وظيفة ضبط العيارات بما أن الأشياء تعرف بأضدادها . وهذا ما جعله يرتبط بطريف الصنعة أو ما يسمى بالشعر المحدث مقابل تليد الصنعة . وما دار حول أبي تمام من معارك شاهد على ذلك . وثانيهما أن رد المحال إلى النص المعقول هو في نهاية الأمر رد له إلى عمود الشعر لأن المحال نزعة في الذهن كامنة وإسراف تستدعيه أسس صناعة الشعر وتفضي إليه «فتنة القول» .

ورغم هذا التوازن الذي أوجده الخطاب النقدي ـ تنظيرا وتطبيقا ـ بين مقتضيات العمود وشهوة الإحالة لدى الشعراء فإنه ظل يبحث عن معنى محكم النسيج يحوطه سياج من معايير المنطق وضوابط الواقع ومقاييس الحسن . ولم يضع في الحسبان خصائص صناعة المعنى في الشعر وما تدخله المباني فيه على المقاصد والدلالات من تحوير وتحريف وربما من نقض . ولم يصغ إلى مافي اللغة من حيث هي دالٌ واسع غير محدود من نزعات إلى الإنشاء والتوليد والابتداع لأن المعنى عندهم ثابت مشدود إلى مرجعه مهما تعددت صياغته . فقد بسطت «ثقافة المعنى» نفوذها على كل شيء حتى ماعاد من الممكن للغة أن تنتج ـ وفق آليات اشتغالها الداخلية ـ معنى بلا مرجع .

والمحال من هذه الزاوية استفهام عن قدرة اللغة على أن نقول كل شيء يريد أن يقوله وأن تسمي الموجودات خصوصا إذا كانت «غير مشعور بها» على حد تعبير الفخر الرازي ـ فالمحال تساؤل يجعل مفهوم شفافية اللغة في أزمة خطيرة . فما هي حدود اللغة ؟ أفليس المحال هو هذا الجموح في لغة الشعر إلى قول مالا يقال ؟ (وكدنا نقول مع المقصوفة مالا «ينقال») .

وهل نظام المعاني في الشعر موافق لنظام المعاني المفترضة في الأذهان والأعيان ؟

والمحال بعد هذه التساؤلات يبدو لنا لغة المتخيلة التي لا تعترف بأعراف التخاطب والتواصل لأنها لا تكتفي بتسمية الأشياء بل تبدعها فيكون المحال

بذلك طريقة «الكلام الـمُحيّل» في التعبير عما لا تقع عليه لغة العقل والعلم . وهي طريقة لا تخلو من تردد وتلعثم ملابس لفعل الاستكشاف واكتساح المجهول الملتبس . وبهذا يكون المعنى المحال ضربا من الصراع مع «وحشية» المعنى وفوضاه اللتين لم تحط بهما حدود المناطقة وأسماء المعاملات . فردها النقاد لأنها تفيض بالضرورة عن حدود لغتهم الواصفة التي تقع على المأونس المأنوس المرتاض وتركوا الشاعر المغرور يصارع ما يستعصي على الإبانة .

وبهذا الفهم يصبح المحال مدلولا لا متناهيا مبثوثا في الوجود ومجهولا لا يفتن الشاعر فيسعى إلى الإحاطة به . يسكن النفس في ركن قصيّ منها ويقبع في أغوار الوجدان والذهن منفلتا عن كل ضبط .

إنه باختصار الشعر مطلقا يروم كل شاعر قوله ولكنه ما إن يبدأ في ذلك حتى يشعر بقصوره الجذري وإخفاقه في بلوغ مرامه ولكنه يضيف إلى مساعي الإنسان ـ من حيث هو كائن شاعر ـ محاولة أخرى فاشلة لقول الوجود في كل أبعاده . وهذا الفشل في وضع اليد على المحال هو سبب بقاء الشعر في تقديرنا . وسيستمر بذلك الجري وراء السراب : سراب المعنى في صحراء اللغة ويزداد الانسان معرفة بالطريق ولكنه لم يصل بعد إلى نهايته ولعله لن يصل !

إنها لغة الصحراء : أفق الانسان العربي ، تسكن ذاكرته وتلهب وجدانه فيضرب فيها تائها ويَعْتَسِفُها بلا دليل !

حركة اللغة الشعرية

جدل النظائر والأضـــــداد

سعيد مصلح السريحي

ذهب العسكريُّ في الصناعتين إلى أن الناس قد أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة ، مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار ، والحرّ والبرد .

ثم ذكر أن قدامة بن جعفر قد خالف هذا الإجماع فقال : المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى ، كقول زياد الأعجم :

ونبئتهم يستنصرون بكاهلٍ وللؤم فيهم كاهلٌ وسنامُ

وسمَّى ـ أي قدامة ـ النوع الأول التكافؤ(١)

وفصَّل العلويّ في الطراز ذلك عندما تحدّث عن التطبيق فقال :

«ويقال له التضادّ : والتكافؤ ، والطباق وهو أن يؤتي بالشيء وبضدِّه في الكلام كقوله تعالى ﴿فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيرًا﴾ واعلم أن هذا النوع من علم البديع متفقٌ على صحة معناه وعلى تسميته بالتضاد والتكافؤ ، وإنما وقع الخلاف في تسميته بالطباق والمطابقة والتطبيق ، فأكثر علماء البيان على تلقيبه بما ذكرناه إلَّا قدامة الكاتب فإنه قال : لقبُ المطابقة يليق بالتجنيس ، لأنها مأخوذة من مطابقة الفرس والبعير لوضع رجله مكان يده عند السير ، وليس هذا منه ، وزعموا أنه يُسمَّى طباقًا من غير اشتقاق .

والأجود تلقيبه بالمقابلة ، لأن الضدين يتقابلان كالسواد والبياض ، والحركة والسكون وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة ، لأنهما يشعران بالتماثل ، بدليل قوله تعالى : ﴿سبع سموات طباقا﴾ أي متساويات ، ومنه طابقتُ النّعل ، أي جعلته طاقات مترادفات ، فإذا الأخلق تلقيب هذا النوع بما ذكرناه من المقابلة ، ولا يلقَّب بالطباق كما قال جوّاب البلاغة ونقادها البصير والمهيمن على معانيها وخرّيتّها الخبير قدامة بن جعفر الكاتب(٢)» .

(١) أبو هلال العسكري) الصناعتين ٣١٦ .

(٢) العلوي : الطراز : ٢ / ٣٧٧ .

وللخلاف حول هذا الموضوع وجه آخر حمل ابن رشيق على أن يعقد بابًا لبحث المشكلة سمّاه «باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة» راح يتحدث فيه عمّا باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيسًا ، ومثل لذلك بالألفاظ التى تستعمل للضدين كقوله «جلل» بمعنى صغير و «جلل» بمعنى «عظيم» وكذلك «الجون» الأبيض و «الجون» الأسود . ومثّل له كذلك بما يدخل عليه النفي كقول البحتري :

يقيض لي من حيث لا أعلم الهوى ويسري إليّ الشوق من حيث أعلمُ

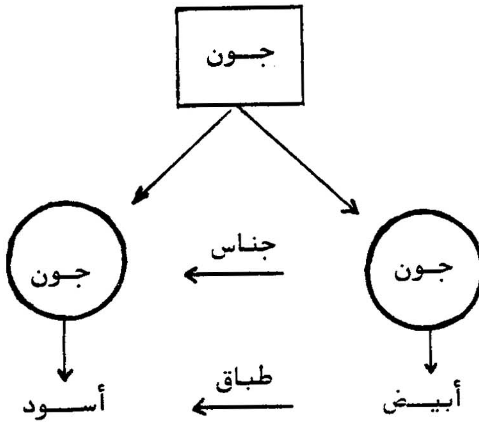
قائلاً : هذا مجانس في ظاهره ، وهو في باطنه مطابق ، فإن قوله «لا أعلم» كقوله أجهل(٣) .

والذي يفضي إلى مثل ذلك إنما هو محاولة تجزئة ما لا يتجزأ من البنية اللغوية وإخضاعها لأجناس وأنواع تقام بينها الحواجز وتنصب الحدود التى تفرق بين لحظات الكلمة الواحدة حتى يصبح للكلمة ظاهر وباطن ويكون لظاهرها باب يخالف ما لباطنها .

فالطباق والجناس وما يقسّمان إليه من عناصر متعددة مختلفة إنما يؤولان معًا إلى ما تحتضنه اللغة من توتّر كامن فيها يحرِّك الألفاظ في شبكات تتقابل وتتضاد ، تتوازى وتتقاطع ، يقابل فيها الضدّ ضدّه ، ويستدعى فيها المثيل المثيل ، بحيث تصبح للبنية الصوتية للكلمة طاقة تجتذب كلمة أُخرى تتجاوب معها في جرسها مولّدة كلمة أُخرى تتساوق مع تلك الكلمة أو تغايرها ، كما يصبح للقيمة الإيحائية طاقتها كذلك التى تجتذب ما يماثل تلك الكلمة أو يضاده .

وإذا كانت كلمة «جون» هي التي مثّل بها ابن رشيق لما يتداخل فيه الجناس والطباق فما ذاك إلّا لأنها نموذج واضح لما تحتضنه رموز اللغة من توتّر يقوم على اتّساق الأضداد داخل اللفظ الواحد على نحو ما نرى في الرسم التالي :

(٣) ابن رشيق : العمدة ٢ / ١٢ .



واللغة هنا تحتضن التوتر الكامن بين المعاني حينما تستجمع في باطنها المعنى وضده فتكون كالقصر الذي ذكره الفرزدق في قوله :

وجونٍ عليه الجصُّ فيه مريضةٌ تطلّعُ منها النفسُ والموت حاضره

وذهب ابن برّي إلى أن قوله فيه مريضةٌ يعني امرأة منعّمة قد أضرّ بها النعيم وثقّل جسمها وكسّلها .

وهكذا لا يصبح ثمَّ حدود تفصل بين الموت والحياة ، فالموت حاضرٌ في اعتصام القصر ، ولا فارق هناك بين النعمة والنقمة أو بين المنعّمة والمريضة وإنما هي عوالم تتداخل ويُفضي بعضها إلى بعض . وتحتضن اللغة هذا التوتّر كلّه حتى يغدو القصر جونًا لا يستبين بياضه من سواده إلَّا كما يستبين المحدِّق في الشمس لونها فتعشي ناظريه حتى تغدو جونةً مثل تلك الدرع التي عُرضت على الحجاج فجعل لا يرى صفاءها فقال له أنيس الجرميّ ، وكان فصيحًا : إن الشمس لجونة ، يعني أنها شديدة البريق والصفاء فقد غلب صفاؤها بياض الدرع[٤]

والطباق الذي ينهض في الشعر إنما يخرج من بوتقة هذا التضاد ، ومثله الجناس ، فالكلمتان حينما تتماثلان أو تتشابهان تكشف كل واحدة منهما عن

---

(٤) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١٠ .

جانب منها يتجلّى في الأُخرى بحيث يؤول هذا التشابه إلى اختلاف ، وهذا التماثل إلى تباين .

- ٢ -

ومما جنى على الطباق والجناس أخذهما في سبيل الزينة والزخرف يزيّن بهما الشاعر المعنى الذي يقصده ويحسّن معرضه ، ومن ثَمَّ اشترط فيهما ما يشترط في الزينة من ملاءمة للمعنى وقصد وتوسّط ، وعيب منهما ما يعاب من الزينة من التكلف فيها والغلو .

ثم أُلحق الطباق بالمحسنات المعنوية ، والجناسُ بالمحسّنات اللفظية ، ويصبح المعنى قائمًا خارج لغة الشعر بحيث يصحّ أن يقال إن هذا التحسين ملائم له أو غير ملائم وأنه استدعاه أو لم يستدعه ، ولذلك قال عبدالقاهر الجرجاني : «ولن تجد أيمن طائرًا وأحسن أولاً وآخرًا وأهدى إلى الإحسان وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيّتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلَّا ما يزينها»(٥) وقال في وضع آخر : «إنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه(٦)» .

ولكي تتسق لعبد القاهر الجرجاني نظريته في معاني الشعر فقد حاول أن يخرج الجناس من التحسين اللفظي الذي حله النقّاد عليه قبله وأن يبحث عن علّة معنوية له فراح يتحدث عن المفاجأة التي يحدثها تكرار لفظ بعينه ، أو تكرار ما يشبهه لدى السامع عندما يكتشف أن ما توهّمه معادًا إنما هو شيء جديد مخالف لما سبق وبهذا يكون الشاعر أو الكاتب «قد أعاد عليك الفائدة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصًا المستوفى منه المتفق في الصورة - من حلي الشعر ومذكورًا في أقسام البديع(٧) .

(٥) المصدر نفسه ٧ .
(٦) المصدر نفسه ٥ .
(٧) ابن منظور اللسان : جون

وهكذا لا يخرج الخلاف بهذه الظاهرة اللغوية إن كانت طباقًا أو جناسًا عن أن تكون مجرّد حلية من حلي الشعر .

ومن هنا ظلّت تهمة التكلّف تطارد الشعراء المحدثين وترتدّ لتحاكم بعض الشعر القديم وتعيبه ، فقد لمس النقّاد مدى اهتمام المحدثين بالطباق والجناس وتجليهما في أشعارهم على نحو لم يكن معهودًا في أشعار الأوائل ، فقال ابن سنان في سرّ الفصاحة بعد أن تحدث عن الجناس : «وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان قليلا غير متكلّف ولا مقصود في نفسه ، وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم ، ثم جاء المحدثون فلهج به منهم مسلم بن الوليد الأنصاري ، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف وهذه الفنون المذكورة في صناعة الشعر ، حتى قيل عنه إنه أول من أفسد الشعر ، وجاء أبو تمام حبيب بن أوس بعده فزاد على مسلم في استعماله والإكثار منه ، حتى وقع له الجيّد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح[٨] .

وقد عاب النقّاد والبلاغيون على أبي تمام الكثير من أبياته لما كانوا يرونه فيها من تكلّف الجناس والطباق ، ومن هؤلاء الباقلاّني الذي استعرض جملةً من أبيات أبي تمام ثمّ علّق عليها قائلاً : فهذا وما يشبه إنما يحدث من غلّوه في محبّة الصنعة يعميه عن وجه الصواب ، وربما أسرف في المطابق والمجانس . . ووجوه البديع من الاستعارة وغيرها حتى استثقل واستوخم رصفه وكان التكلّف باردًا والتصرف جامدًا وربما اتفق مع ذلك في كلامه النادر المليح كما يتفق البارد القبيح »[٩] .

وهيمنت مقولة الزينة على دراسات المتأخرين من النقاد فلم يخرجوا بالجناس والطباق عن أن يكون مجرّد حلية وزينة فكان الدكتور طه حسين يرى أن أبا تمام كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، يتتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها ويجدّ ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية[١٠] ، وكان العقاد يرى النقّاد الثقات قد عابوا الإكثار من

(٨) ابن سنان : سرّ الفصاحة ١٨٥ .
(٩) الباقلاّني : اعجاز القرآن على هامش الاتقان ١ / ١٤٤ .
(١٠) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ٣٣ :١ .

المحسنات البديعية الصناعية وعدّوها بدعة مستحدثة على اللغة العربية ، واستحبّوا فيها أن تكون كالخيلان في الوجنات ، أو كما الحلية في الثياب ، وأن تجيء عفوًا بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصدًا ولكن لتوضيح المعنى وتجميله وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار[11] ، وذهب الدكتور مندور إلى أن الطباق «مجرّد مقابلات بين المعنى فهو أحد طرق الأداء التي تتعلق بالشكل ولا تمس الجوهر . [12]

وهكذا أفضت مقولة الصنعة عند القدماء والمحدثين من النقاد إلى الغضّ من شأن لغة الشعر وحمل مظاهرها على محمل الزينة والزخرف تارة أو محمل التكلّف والخطأ تارة أخرى ، وبذلك وقفت الصنعة حائلاً دون استكشاف قيمة هذه المظاهر باعتبارها حركة للغة وتجليًا لفاعليتها .

- ٣ -

والطباق ، في جوهره ، اقتدار على كشف ما يكمن في اللغة من حركة تتوتر فيها بين الشيء ونقيضه بحيث يتجلّى الوجود من خلالها وقد انتظم في شبكة محكمة من علاقات التضادّ والتشابه ، وحينما كان الشعراء المحدثون يستسلمون لحركة اللغة في أشعارهم فإنّما كانوا يستلهمون أبعاد هذه الحركة كما تجلّت في أشعار القدماء وكما تتجلّى في اللغة نفسها باعتبارها جملة من الرموز المكتظة بالتوتّر .

يقول الحسين بن مطير الأسدي[13]

له يوم بأسٍ فيه للناس أبؤسٌ	ويوم نعيم فيه للناس أنعم
فيمطر يوم الجود من كفه الندى	ويمطر يوم البأس من كفه الدم
ولو أن يوم البؤس خلّى عقابه	على الناس لم يصبح على الأرض مجرم
ولو أن يوم الجود خلّى نواله	على الأرض لم يصبح على الأرض معدم

إن لغة الأبيات السالفة تتحرك في مجالين دلاليين يربط بينهما توتر يتراءى في انفتاح النفس في الكرم على العالم وانغلاقها على نفسها ونفي العالم من حدودها في

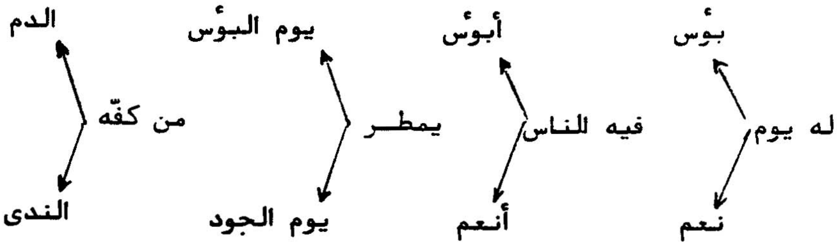
(١١) العقّاد : مراجعات في الآداب والفنون ٨٧ .
(١٢) مندور : النقد المنهجي عند العرب ٥٢ .
(١٣) ديوان الحسين بن مطير الأسدى ، تحقيق حسين عطوان «مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد ١٥ الجزء ١ / ص ١٨٦ .

الشجاعة ، ويتجلّى هذا التوتر في آثار هذين المجالين حينما ينكشف عن نعيم وبؤس وسعادة وشقاء ، يحددان طرفي علاقة الممدوح بالآخرين حتى يستدعي هذا التوتر ماحفظه لنا التاريخ عن ملك المناذرة الذي كان له يومان : يوم للنعيم ويوم للبؤس ، ويظل الإكرام والقتل قدرًا يترصد من يوقعه حظّه في أحد هذين اليومين ، وبين يوم البؤس ونقيضه يوم الجود تستجمع اللغة الأبعاد القصوى المتضادة للخير والشر الكامن في الإنسان .

ومن هنا انبنت هذه الأبيات على أساسٍ هندسي دقيق من توازي هذين المجالين ، فهما لا يتداخلان ولا يتعارضان ، وإنما يسيران بتعاقب متناغم لا يسمح لأحدهما أن يطغى على الآخر فضلاً عن أن يمحوه ويزيل آثاره كما في قوله بشامة النهشلي : (١٤)

نأسو بأموالنا آثار أيدينا

فإذا كان للبؤس يوم فإن للنعيم يومًا ، وإذا كان البؤس فيه للناس أبؤس فإن في النعيم للناس أنعمًا ، وإذا كان من المألوف أن يمثل للجود بالمطر فإن التوازي والتماثل الدقيقين بين البؤس والنعم لا يلبثان أن يجعلا للبأس مطرًا ولكنه مطرٌ من دمٍ قان .



وهكذا يكون اليوم والناس والمطر والكفّ رموزًا تتشقّق عنها الأضداد وتنبثق منها النوافر والمتقابلات ، فيمنح المطر الندى والبأس بُعدًا شاملاً عامًا يبلغ بالأمرين مداهما ، وتحتضن الكفّ الضدين معًا حينما تصبح مصدرًا للبأس

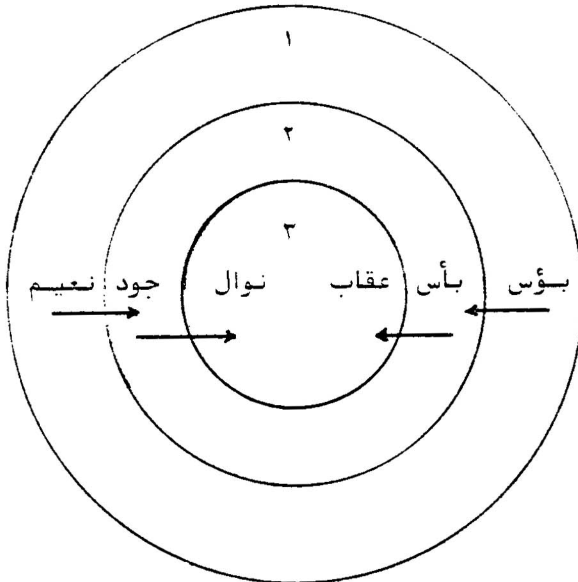
(١٤) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٠٥/١ .

والندى ، وتصبح بذلك رمزاً لصلة الإنسان بالآخرين لأنها هي التى تمتد نحوهم بالخير والشر يتعاقبان منها

وتتحرك اللغة بعد ذلك لتحرير المعنى فتطامن من الشمول الذي بثّته رمزية المطر في البيت السابق . فعندما يستحيل البؤس إلى عقاب فإنه لا يغدو شاملا عامًا إنما هو عقابٌ قاصرٌ بقصور القدرة الإنسانية وعجزها ولذلك يظل بين الناس من هو مجرم ، ويوازيه في ذلك الجود فهو لا يشمل الناس جميعا إذ يبقى بينهم من هو معدم .

وإذا كان الممدوح قد امتلك زمام يوم البؤس ويوم النعيم في البيت الأول حتى أصبحا له ، فإن هذين اليومين هما اللذان يتمردان عليه في البيتين الأخيرين ، فيوم البؤس لا يخلّي عقابه على الناس جميعا ، كما أن يوم الجود لا يخلّى كذلك نواله على الأرض كافة ، وكأنما يسقط الإنسان في أحبولة الزّمان بين وهم الإمكان وحقيقة العجز .

وتحقيق المعنى في اللغة يتأتَى على مستوى الكلمة كما يتأتَى في التركيب ، فالبؤس لا يبلث أن يؤول إلى بأس ثم إلى عقاب ، والنعيم يعود جودا ثم نوالا .



وهكذا يتنقل الشاعر بمعناه من دائرة واسعة إلى دائرة ضيقة . ويتساوق التركيب النحوي للكلمات مع مضامينها ، فتنكير البؤس والنعيم في البيت الأول :

له يوم بؤسٍ . . . ويوم نعيمٍ

يعطي كلتا الكلمتين مجالاً واسعًا من العموم والشمول ، غير أن التعريف لا يلبث أن يحدَّ منهما بعد أن يؤولا إلى جود وبأسٍ في البيت الثاني :

فيمطر يوم الجود . . . . يمطر يوم البأس

ويبلغ التحديد أقصاه حين يُضاف النوال والعقاب في البيتين الأخيرين إلى الضمير فتمنحهما هذه الإضافة تعريفًا أعرق من تعريفهما في البيت الثاني .

وهكذا تتحرّك اللغة بالأبيات من الشيء إلى ضده ، مقيمة شبكة كاملة من العلاقات التي يتجلّى فيها المعنى ويستقيم بقدر ما يتوتّر .

وحركة اللغة عندئذٍ لا تقاس بالمنطق وحدوده ، ولا تحاكم بالعقل ومعاييره، فهي تتجاوز **ذلك** كله لتلج بالشاعر مجاهل الغيب على نحو ربما يصعب عليه هو إدراك أبعاده ، قال المرزباني في الموشح : «روي عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس كيف يستوي قولك :

**ذكر الصبوح بسحرةٍ فارتاحا		وأملّه ديك الصباح صياحا**

فكيف يكون ارتياحُ وملل ؟ فقال له أبو نواس : هذا لا عيب فيه ولكن ، ما معنى قولك :

**عاصى الشباب فراح غير مفنّد		وأقام بين عزيمة وتجلّد**

وهذه مناقضة : قلت «فراحٍ» ثم قلت «فأقام» فكيف يكون راح وأقام ؟[١٥]

وكأنما أراد أبو نواس أن يذكر مسلمًا بسنةٍ من سنن الشعر غابت عنه حينما

(١٥) المرزباني : الموشح ٢٤٦ .

يتجاوز قانون التناقض ويقيم التوتر داخل الكلمة الواحدة كتوتّر فرس امرىء القيس حينما يقبل ويدبر معاً .

مكـر مفر مقبـل مـدبـر معـا كجلمود صخر حطه السيل من عل

فالارتياح في بيت أبي نواس ليس الطمأنينة ، ولكنه ارتياح لذكر الصبوح يستبطن في داخله القلق الإنساني والملل ، ويظلّ صياح الديك فيه ـ وهو يقرع آذانه ـ مؤشرًا على اغتيال حركة الزمن للإنسان .

والرواح في بيت مسلم بن الوليد لا يتناقض مع الإقامة ، فهو رواح يحمل عليه الإنسان حملاً يعصي فيه شبابه ، فكأنما هو مقصورٌ على ما هو فيه ، محبوس على الطاعة ، يتسرب في التوتر بين الهم بالانطلاق والصبر على الاقامة .

وحينما قال أبو تمام(١٦)

الـود للقـربـى ولكن عـرفـه لـلأبعد الأوطـان دون الأقـرب

كان ذلك مما عابه عليه النقاد فذهب الآمدي إلى أنه قد نقص الممدوح مرتبة من الفضل إذ جعل ودّه لذوي قرابته ومنعهم عرفه وجعله في الأبعدين دونهم(١٧) ، كما ذهب العسكري إلى أن أبا تمام قد أغرى بهذا البيت أقرباء الممدوح لأنهم إذا رأوا عرفه يفيض في الأبعدين ويقصر عنهم أبغضوه وذمّوه(١٨) .

وراح العسكري يقارن بين ما جرت عليه عادة الشعراء من التأكيد على احسان الكريم لأقربائه في مثل قول الأعشى :

بانت وقد أسأرت في النفس حاجتها بعد ائتلاف ، وخير الودّ ما نفعا

وقول المقنع :

جعلت لهم مني مع الصلة الودّا

(١٦) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١ /١٠٣ وهو من قصيدته في مدح عمرو بن طوق ، مطلعها :
أحبب بـأيـام العقيق وأطيب والعيش في أظلالهن المعجب
(١٧) الآمدي : الموازنة ١ /١٧٥ .
(١٨) العسكري : الصناعتين ١٣٨ .

وقول الآخر :

واذا أصبت من النوافل رغبة		فامنح عشيرتك الأداني فضلها

كما أكد العسكري أن الشعراء قد ذمّوا ما وصف به أبو تمام ممدوحه وذلك في مثل قول المسيّب بن علي :

من النـاس من يصل الأبعدين		ويشقى بـه الأقـرب الأقربُ

وقول الحارث بن كلّدة :

من الناس من يغشى الأباعد نفعه		ويشقى به حتى المات أقاربه

ومشكلة الآمدي والعسكري أنهما لاينظران إلى بيت أبي تمام إلاّ في ضوء المتعارف عليه من المعاني الاجتماعية للألفاظ بحيث ينبغى أن يكون اعتناء الكريم وبرّه منصبًا على ذوي قرابته قبل الآخرين ، وفاتهما ما تترامي إليه اللغة من أبعاد شعرية في تجاذب الأضداد وما بينهما من توتّر أفضى بها إلى النقيض على نحو من شأنه أن يدفع بأبي تمام إلى نقيض المعنى الشائع ، بحيث تحرّرت اللغة لتحلق في أُفق يعلو على الواقع المألوف .

يقول أبو تمام قبل ذلك البيت :

الجـد شيمتـه وفيـه فكـاهـة		سجحٌ ، ولا جدٌ لمن لم يلعب(١٩)

شرسٌ ، ويتبع ذاك لـين خليقةٍ		لا خير في الصهباء مالم تُقطب(٢٠)

صلبٌ إذا اعوجَّ الزمان ولم يكن		ليلين صُلب الخطب من لم يصْلب

الـودّ للقـربـى ولكن عـرفـه		لـلأبعد الأوطـان دون الأقـرب

فبنية الأبيات ، كما هو واضح ، تقوم على الأضداد التى يصلح بعضها ببعض ، فالجد

(١٩) الفكاهة : المزاح ، السجح : اللين .
(٢٠) الصهباء : الخمر ، قطب الخمر : مزجها .

تصلحه الفكاهة ولا يظهر إلَّا في سياق العلاقة المتوترة معها ، ومن دون الشراسة لا ينهض للين معنى ، ولا خير في الصهباء بدون مزجها بالماء ، والصلابة تقوم إعوجاج الزمان .

وفي هذا السياق تنهض العلاقة بين العرف والود ، غير أن المقابلة بينهما لا تبلغ مبلغ التضاد الذي يستحيل اجتماعهما فيه ، فمبنى الودّ في البيت على القصر وهو أدنى ما يطلب منه ، وفي التنزيل ﴿قل لا أسألكم عليه أجرًا إلا المودة في القربى﴾[٢١] وأما العرف فسياقه مع الأمر في قوله **تعالى** : ﴿خذ العفو وأمر بالعرف﴾[٢٢] وسبيله هي سبيل النزاهة المطلقة التى لا تشوبها ريبة ، ومن ثمّ كان امتداده إلى أبعد الأوطان دون الأقرب دليلاً على النفور من التحيّز والتشبّث بالإنصاف .

ويكشف النسق اللغوي لكلمتي الود والعرف عن هذا الأفق الشعري ، فقد جاء الودّ معرَّفًا بأل التى تفيد معنى الجنس وكأنما هو قدرٌ مشتركُ بين الناس ، أما العرف فقد جاء مخصصًا بإضافة إلى الممدوح «عرفه» وكأنما هو أمرٌ خاص به يميّزه عن سواه من الآخرين ، ومن ثمّ صحّ أن يكون من باب الخلائق المتعبة التى قال عنها في القصيدة نفسها :

تعب الخلائق والنوال ولم يكن بالمستريح العرض من لم يتعب

ـ ٤ ـ

يقول ابن الأثير في حديثه عن معرفة ما يُحتاج إليه من اللغة : «وأما التحسين فإن الواضع لهذه اللغة العربية ، التي هي أحسن اللغات ، نَظَرَ إلى ما يحتاجُ إليه أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغونه من نظم ونثر ، ورأى أن من مهمات ذلك «التجنيس» ، ولا يقوم به إلَّا الأسماء المشتركة ، التى هي كل اسمٍ واحدٍ دلَّ على مسميين فصاعدًا ، فوضعها من أجل ذلك» .

ثم عرضت لابن الأثير بعد ذلك شبهة التعارض بين البيان الذي يقتضي الوضوح واجتناب اللبس ، والتحسين الذي يتأسس على التشابه فقال «وهذا

(٢١) سورة الشورى : آية ٢٣ .
(٢٢) سورة الاعراف : آية ١٩٩ .

الموضع يتجاذبه جانبان ، يترجّح أحدها على الآخر ، وبيانه أن التحسين يقضي بوضع الأسماء المشتركة ، ووضعها يذهب بفائدة البيان عند إطلاق اللفظ ، وعلى هذا فإن وضعها الواضع ذهب بفائدة البيان ، وإن لم يضع ذهب بفائدة التحسين ، لكنه إن وضع استدرك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة ، وإن لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين ، فترجّح حينئذٍ جانب الوضع فوضع»(٢٣)

والتعارض الذي نهض في فكر ابن الأثير ونسبه إلى واضع اللغة مردّه الفصل الحاد بين البيان والتحسين بحيث يصبح لكلٍ منهما غاية يترامى إليها في اللغة تتعارض مع غاية الآخر ولا يفصل فيها غير قيام القرينة .

ووضع اللغة عند ابن الأثير يأخذ شكلاً متكاملاً بحيث يقوم الواضع بوضع اللغة ثم ينظر فيما سوف يحتاجه أرباب البلاغة والفصاحة في تدبير صنعتهم فيستقصي امكانات تحسينها وتزيينها معدًا لهم ما يحتاجون إليه في هذه الصنعة .

وهكذا تتجاذب فكرتا الوضع والصنعة الظاهرة اللغوية حتى تفضي إلى تمزيقها مرحلة إثر مرحلة ثم لا يلتئم لها الشمل إلاَّ بالقرينة توفِّق بين وضوح اللغة وزينتها .

وكلام ابن لأثير مع ذلك يمكن أن نلتمس فيه محاولة تأصيل ظاهرة الجناس حينما تصبح مرتبطة ببنية الألفاظ وليست أمرًا طارئًا عليها ، وكأن ما يقوم به أرباب البلاغة والفصاحة إنما هو استنطاق القيمة الموجودة فيها والكشف عنها .

والتجنيس عريق في اللغة يدلّ عليه ما بين الألفاظ من تشابه في الحروف ، وقد المّ ابن جني بطرفٍ منه فيما سمّاه في الخصائص «تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني» تتبّع فيه ترامي الألفاظ المتشابهة إلى معان متشابهة بحيث تتجاذب الألفاظ إلى صيغ متقاربة تشكل شبكة من المعاني المتشابهة المتداخلة ، وقد قال ابن جني في بداية هذا المبحث : «هذا غورٌ من العربية لا ينتصف منه ولا يكاد يُحاط به ، وأكثر كلام العرب عليه ، وإن كان غُفْلاً مسهوّاً عنه(٢٤) ثم قال في خاتمة

(٢٣) ابن الأثير : المثل السائر ١/٥٨ .
(٢٤) ابن جني : الخصائص ٢/١٤٥ .

المبحث : « وهذا النحو من الصنعة موجود في أكثر الكلام وفرْش اللغة ، وإنما بقي من يثيره ويبحث عن مكنونه ، بل من إذا أوضح له وكُشف عنده حقيقته طاع طبعه لها فوعاها وتقبّلها ، و هيهات ذلك مطلبًا ، وعزّ فيهم مذهبًا»(٢٥) .

وهكذا يصبح التشابه بين الألفاظ حركة للغة تتجاذب فيها الأصوات والمعاني ويترامى فيها كل منهما إلى الآخر بحيث يصبح من شأن اللفظ أن يفضي إلى لفظٍ آخر يحمل شيئًا من جرسه ويتعلّق بشيء من معناه .

وفي مبحث الاتباع والمزاوجة كقولهم حسنٌ بسن وشيطان ليطان وما إلى ذلك دلالة واضحة على حركة اللغة حينما تجتذب الأصوات في الكلمات أصواتًا أخرى تشابهها فتترامي إليها وتتعلق بها .

وقد كان الاتباع مصدر اختلاف في الآراء حوله والدور الذي ينهض به ، فالتاج السبكي ينفى أن يكون من باب المترادف وذلك لأن المترادفين يفيدان إفادة واحدة من غير تفاوت والتابع لا يفيد وحده شيئًا ويشترط فيه كونه مسبوقًا بتقدم غيره عليه ، وقد فرّق السبكى كذلك بينه وبين التأكيد ، أمّا الآمدي فنفى أن يكون مفيدًا معنى أصلاً ، وقال ابن دريد : سألت أبا حاتم عن معنى قولهم بسن فقال : لا أدري ما هو(٢٦)

وفي كتب اللغة تتبع لأمثلة عديدة من الاتباع تكشف عن ترامي صوت الكلمة إلى ما يشبه حتى يفضي إلى قيام كلمة أخرى تجاورها وتدفع بعلماء اللغة إلى حيرة غير قليلة في فهم معاني هذه الكلمات وفي الدور الذي تؤديه .

نخرج من هذا كله إلى أن الجناس قبل أن يكون نوعًا من أنواع البديع يحمل محمل الزينة ، ويشترط فيه البلاغيون والنقّاد ما يشترطون في الزينة من قصد وبعد عن التكلّف ، ويلتمسون التوفيق بينها وبين المعنى ـ هو ظاهرةٌ لغويةٌ أصيلة في بنية الألفاظ تترامى فيها اللغة إلى دلالات وأصوات تحرك المعنى الداخلي وتحرك الشعر نفسه .

وما عابه النقّاد والبلاغيون على الشعراء المحدثين في هذا الباب ـ إن صحَّ أنه

(٢٥) المصدر نفسه ٢/١٥٢ .
(٢٦) جلال الدين السيوطي : المزهر ١/١٤٥ ، ٤١٦ .

ممّا يعاب ـ إنما هو استسلام هؤلاء لحركة اللغة حينما تنطلق بهم إلى حيث لا يصبح المعنى الذي ينتظره النقّاد قادرًا على استيعاب حركتها .

وكان الجرجاني يعيب على أبي تمام أنه قد أسلم نفسه إلى التكلّف لأنه كان يحرص على أن يشتق تجنيسًا ويعمل بديعًا من اسم كل موضع يحتاج إلى ذكره في شعره[٢٧]

ومثّل عبد القاهر لذلك بقول أبي تمام :[٢٨]

قرّت بُقران عين الدين وانتشرت بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

وقد وصف الآمدي[٢٩] والعسكري[٣٠] وابن سنان[٣١] وسواهم من النقاد هذا البيت بالقبح والغثاثة وسوء التجنيس وقبح استعارة العين للدين والعيون للشرك ، وحملوا ذلك على أنه إنما أراد به زخرفة شعره وتزيينه فوقع في التكلّف .

وإنما البيت بناؤه على أصل المادة اللغوي ، فالبناء الصوتي لأسماء الأماكن لا يلبث أن يحرك اللغة إلى ما يجانسها من ألفاظ أُخرى تشابهها تبرأ من كونها مجرّد أصوات تدل على أماكن . فقرّان يترامى إلى «قرّت» ، والأشترين تتحرك نحو «أنشترت» وكأن كلاً منهما تحاول أن تتلمس ما يشاكلها في المادة اللغوية .

فاسم المكان إلى جانب كونه علمًا على بلدٍ معين أصبح إمكانية معنى يكمن فيه ، وحينما تكشف اللغة عن هذا المعنى الكامن في المكان فإنها ترفعه إلى أُفق شعري يحيله إلى رمزٍ يحتضن دلالته في داخله ، ويتلبّس المكان عندئذٍ بما يدور فوقه من أحداث بحيث تنتفي اعتباطية احتوائه للتاريخ الذي تأسس فوقه .

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١١ .

(٢٨) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣ / ١٦٩ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم ، مطلعها :

أصغى إلى البين مغترًا فلا جرما أن النّوى أسأرت في قلبه لمما

وجاء في أسرار البلاغة «اشتترت» مكان «انشترت» و آثرنا رواية الديوان .

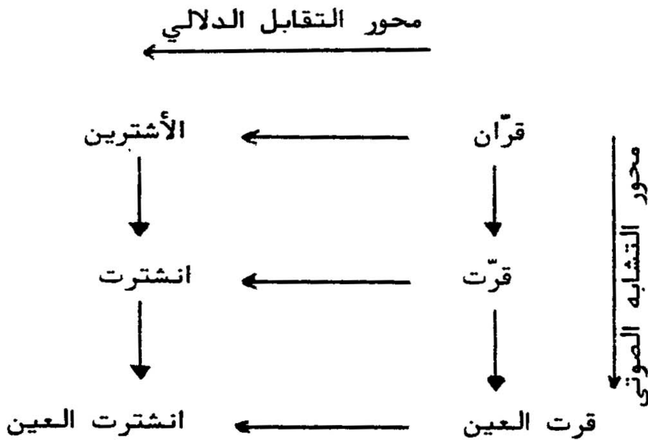
(٢٩) الآمدي : الموازنة ١ / ٢٨٥ .

(٣٠) العسكري : الصناعتين ٣٤٤ .

(٣١) ابن سنان : سرّ الفصاحة ١١٤ .

وتتحرك اللغة من قرّان إلى قرّت ثم لا تلبث أن تكشف عمّا يمكن أن يستنبطه لفظ قرّت من قرارٍ للعين وطمأنينة لها على نحو ما جاء في التنزيل ﴿وقالت امرأة فرعون قرّة عين لي﴾(٣٢) ، وكذلك يترامى لفظ «الأشترين» إلى «الشتر» وما يمكن أن يؤول إليه من شتر للعين وانقلاب في جفنها ، وما تترامى إليه الكلمة من دلالات العيب والنقص كما يظهر في كلمة عمر «لو قدرت عليهما لشتّرت بهما»(٣٣)أي أسمعتهما القبيح .

وهكذا تتحرك الكلمات في البيت على محورين :



والمعنى بعدئذ لا يمكن التأتي إليه من خارج حركة اللغة المتوترة بين التماثل والتضاد ودور الشعر عندئذ هو الكشف عن نشاط اللغة وتراميها نحو ما يمكن أن تفضي إليه من دلالات .

وكما عاب النقّاد البيت السابق فقد عابوا على أبي تمام كذلك قوله :(٣٤)

إن من عقّ والديه لملعون ومن عقّ منزلاً بالعقيق

---

(٣٢) سورة القصص آية ٩ .

(٣٣) ابن منظور : اللسان «شتر» .

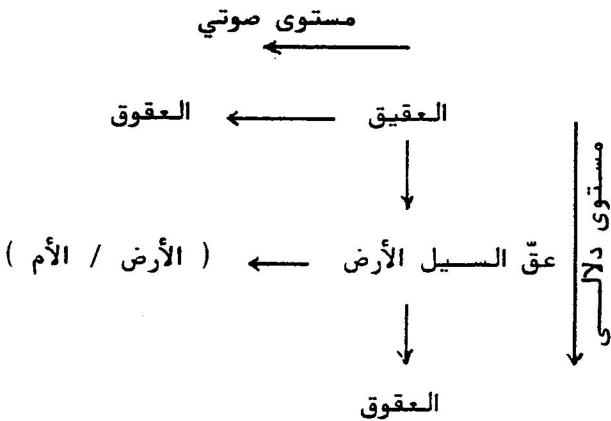
(٣٤) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢ / ٤٣١ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف ومطلعها :

ما عهدنا كذا بكاء المشوق كيف والدمع آية المعشوق

فعدّه العسكري[٣٥] والآمدي[٣٦] من التجنيس الذي بلغ الغاية في الركاكة والهجانة .

وأبو تمام إنما كان يستوحي ما يمكن أن يترامى إليه لفظ «العقيق» بعد أن يستعلي به عمّا يمكن أن يؤخذ عليه من أنه مجرد علمٍ على مكان ، ومن هنا راح يتابع ايحاءات الكلمة وما يفضي إليه جرسها الصوتي واشتقاقها الدلالي الذي يجعل العقيق اسمًا لكل مسيل ماء لأنه مأخوذ من عقّ السيل الأرض أي شقّها وفتك بها ، والأصل فيه العقوق أي الشقّ كما قال الخليل وإليه ترجع فروع الباب[٣٧] .

وهكذا تترامى الكلمة إلى مثيلتها لتكشف عمّا يمكن أن تؤول إليه أو تتولد منه :



وفي حركة الجناس يترامى اللفظ ليكشف عمّا يمكن أن يشتمل عليه من نقيض له وذلك ما نجده في قول أبي تمّام أيضًا[٣٨]

(٣٥) العسكري : الصناعتين ٣٤٤ .
(٣٦) الآمدي : الموازنة ١/٢٨٥ .
(٣٧) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة «عقق» .
(٣٨) ديوان أبي تمّام بشرح التبريزي ٣/١٥٢ وهو من قصيدة في مدح المأمون مطلعها :
دمن ألمّ بها فقال سلام كم حلّ عقدة صبره الإلمام

لا تنشجنّ لهـا فـإن بكـاءهـا ضحـكٌ ، وإن بكاءك استغـرام
هن الحمام . فإن كسرت عيـافةً مـن حـائهـم فـإنـهـم حِمـام

وقد شرح المرزوقي البيتين قائلاً : «يحذره الفكر في شجا صوتها فيحمله ذاك على البكاء ، فقال : إن بكاءها ضحك ، أي ما يعتقد في صوتها من أنه بكاء هو طرب وفرح ، وبكاؤك إذا تكلّفته هو غرام وهلاك فانتبه واحذر ، ثم بيّن ذلك وفسّره بقوله : «هن الحِمام» أي اسمه الذي هو الحَمام ليس فيه ما يكره ، فإن أخذت تزجر أدّاك الزجر والعيافة إلى الحِمام الذي هو اسم الموت ، فكذلك صوتها»(٣٩)

وحركة اللغة في بيت أبي تمّام تنبني على أساس النقض ، فهي تنقض تأسيسًا سالفًا بتأسيس جديد عن طريق فضح ما يكمن داخل الأشياء من توتّر يفضي بها إلى نقيضها ، فالبكاء ينتقض عندما يستبطن الضحك ، والحَمام الذي كان مثيرًا للشجن في مثل قول حميد بن ثور الهلالي :(٤٠)

وما هاج هذا الشوق إلاّ حمامةٌ دعت ساق حرٍ . نـزحة وتـرنمّا

هذا الحَمام يصير هلاكًا ، في هذا الأفق يأتي الجناس بين حَمام وحِمام وكأنما الحَمام يستبطن الموت في داخله لا يواريه عن الأنظار إلاّ هذه الحركة «الفتحة» على أوّله ، بحيث ينتهى به المصير إلى الحِمام .

والصوت يظلّ هو مكمن هذه التورية بين الصوتين يخفي أحدهما الآخر بحيث يتداخلان ويتزاوجان كما يتزاوج الضحك والبكاء في صوت الحمام ويتداخل .

فاللغة هنا تنسخ من اللفظ دلالته الأولى لتقيم فيه دلالة أُخرى مغايرة ومناقضة من خلال ما أخذ على أنه مجرّد جناس يستجلب للتحسين والتزيين .

---

(٣٩) المرزوقي : شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ٥ .
(٤٠) ابن منظور : اللسان «حمم» .

وهذه الرؤيا التى تجلّت في الحَمام والحِمام على نحو مدهش رؤيا تتسرب في ثنايا القصيدة بأكملها تصبح بها الأيام أعوامًا ، و الأعوام أيامًا ، وتجعل الإعدام مستطرفًا ، والحسنات آثامًا ، والمسير إقامة والشرق غربًا ، ومخالف اليمن شامًا ، على نحو ما نجد في قوله :

أعوام وصْلٍ كان ينسى طولها ذكرُ النوى فكأنها أيامُ
ثم انبرت أيام هجرٍ أردفت بجوى أسىً فكأنها أعوام
ـ من شرّد ... الأعدام عن أوطانه بالبذل حتى استطرف الإعدام
يتجنب الآثام ثم يخافها فكأنما حسناته آثام
ـ أسرت لك الآفاق عزمة همّة جُبِلتْ على أن المسير مقام
ـ الشرق غربُ حين تلحظ قصده ومخالف اليمنِ القصيِّ شآم

***

ويروى المرزباني في الموشّح أن مسلم بن الوليد وأبا نوّاس اجتمعا في مجلسٍ فتلاحيا على نبيذٍ فقال مسلم لأبي نوّاس : والله ما تحسن الأوصاف . فقال أبو نوّاس : لا والله ما أحسن أن أقول :

سُلت فسُلتْ ثم سلّ سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا[٤١]

والله لو رميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا[٤٢]

ووصف ابن سنان بيت مسلم بأنه «لا غاية وراءه في القبح» ثم قال : «ولولا أن هذ البيت مرويٌ لمسلم وموجود في ديوانه لكنت أقطع أنّ قائله أبعد الناسِ ذهنًا وأقلّهم فهمًا ، وممن لا يُعدّ في عقلاء العامة فضلاً عن عقلاء الخاصة ، لكني أخال خطرةً من الوسواس أو شعبةً من البرسام عرضت له وقت نظم هذا

(٤١) ديوان مسلم بن الوليد ٧٥ وهو من قصيدة مطلعها :
هلا بكيت ضعائنًا وحمولا ترك الفؤاد بكاؤهم مخبولا
(٤٢) المرزباني : الموشح ٢٦٢ .

البيت ، فليته لمّا عاد إلى صحة مزاجه وسلامة طباعه جحده فلم يعترف به ، ونفاه فلم ينسب إليه»[٤٣] .

ولو شاء مسلم نفي البيت أو إسقاطه لفعل عندما عابه عليه أبو نوّاس ، غير أن لحظات الجنون أو الوسواس أو البرسام التى لهج بها أبو نوّاس وابن سنان إنما هي لحظات الاستسلام لحركة اللغة تمتدّ في الشعر كما تشاء على نحو لا يستطيع الشاعر دفعه أو تبريره أو التنكر له عندما يفيق منها .

هذا الوسواس أو الجنون هو الذي لهج به الشاعر منذ أول بيت في القصيدة حينما هتف :

هـلاّ بكيت ضعـائنًـا وحمـولا تـرك الفؤاد رحيلُهـم مخبـولا

ثم آل هذا الخبل إلى خرق يتلبّس الخمر :

خرقاء يرعش بعضها من بعضها لم تتخذ غير المـزاج حليلا[٤٤]

وأخيرًا يتلبس هذا الخرق اللسان فيصبح هذرًا :

بعثت إلى سرِّ الضمـير فجاءهـا سلسًا على هذر اللسان مقولا[٤٥]

وسرّ الضمير السلس ليس سوى هذه اللغة التى تترامى ظاهرة صوتية تتوارى فيها المعاني خلف أصداء حرف السين الذي ما لبث ينازع الأبيات التى سبقت البيت الذي نعاه البلاغيون والنقّاد على مسلم بن الوليد وظلّ بعد ذلك يتراءى في ارتفاع عدد حروف الصفير في الأبيات بحيث تتردد فيها حروف السين والصاد والزاي على نحوٍ بيِّن كما في قوله :

سل عيش دهرٍ قد مضت أيامـه هل يستطيع إلى الرجوع سبيلا

(٤٣) ابن سنان : سرّ الفصاحة ٩٤ .
(٤٤) خرقاء يرعش بعضها من بعضها : أي شديدة متماسكة يخشى كل جزء منها الجزء الآخر .
(٤٥) الهذر : ما يبديه السكران من كثر الكلام .

وما إلى ذلك . .

فكأن اللغة في البيت الذي عابه النقّاد على مسلم تترامى إلى أن تصبح صوتًا مجرّدًا يتردّد هامسًا ، متخذًا طريقه إلى سرّ الضمير الذي تراءى بعد ذلك البيت مباشرة :

بعثت إلى سرّ الضمير فجاءها — سلسًا على هذر اللسان مقولا

واللغة عندئذٍ تصوِّر بالصوت ما يكون من قبيل ما سمّاه خبلاً وهذرًا فتصبح لغة صامتة لا يجد النقّاد ما يتوخونه فيها من المعاني فيرمونها بالجنون والبرسام .

والخلاصة أن الجناس لغة للغة ترامى وراء امكانيات دلالات الألفاظ المحدّدة ، وتنبثق من جرْس الكلمة لكى تنقضها تارة أو تخلق مثيلاً لها تارة أُخرى أو تحيلها صوتًا مجرّدًا يتلجلج ثالثة .

وعمل المحدثين في هذا الباب إنما يؤخذ باعتباره إطلاقًا لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاذبها الأصوات ، وأصوات تترامى إلى مستوى يتجرّد من المعنى المحدّد .

والكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق ما لم ننزِّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والطلاء ، وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شعريًّا ثابتا في اللغة .

ابن الرومي ونقد الشعر بالشعر

يوسف حسين بكار

▪١▪

فليس غريباً أن يكون الشاعر ناقداً بنحو من الأنحاء ، فهو ناقد بالفعل والغريب الا يكون . وتاريخ الشعر والشعراء والنقد والنقاد قديماً وحديثاً وعند الأمم كافة يشهد على هذا بفيض من الأمثلة .

والمعروف الشائع ، والمنطقي أيضا، أن يكون النقد بالنثر ، أما أن يكون بالشعر فها هنا مكمن القضية ، لأن الشعر لايسعف الناقد الشاعر بأن يعرض كل ما لديه من بضاعة نقدية . على أننا لانعدم ان نجد بين الشعراء في الأمم من آثر أن يمتطي ، في النقد ، صهوة الشعر لا النثر ، ومنهم من أفرد له عملاً كاملاً كهوراس الروماني (٦٥ ـ ٨ ق . م) في « الشعر » ، وبوالو الفرنسي (١٦٣٦ ـ ١٧١١م) في « الشعر » كذلك .

ولايخلو نقدنا القديم من هذا النقد الشعري ، وإن ليس فيه منظومات كمنظومتي هوراس وبوالو . ان فيه الماعات في أبيات منفردة أو في قصيدة . وقد يكون الناشيء الأكبر (ت ٢٩٣) معاصر ابن الرومي اوفر شعرائنا النقاد حظاً في النقد الشعري[١] ، لأن له ، في ما بقي من شعره ، قصيدتين[٢] ومقطوعة[٣] خصصها جميعاً لقضايا نقدية يرفد أكثرها القضايا التى تطرحها النصوص[٤] التى سلمت من كتابه المفقود في النقد الذي اختلف في اسمه ، فقيل « نقد الشعر »[٥] ، و في الشعر[٦] ، و «تفضيل الشعر »[٧] .

(١ ، ٢) راجع : الناشىء الأكبر ناقداً فى كتابى : قضايا فى النقد والشعر ٥٣ ـ ٦٧ ، دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨٤ .

(٣) عدتها ثلاثة أبيات فقط ورقمها (٥٣) ـ ص ٦٩ فى : ديوان الناشىء الأكبر ـ القسم الثالث ، تحقيق هلال ناجى ، مجلة المورد ـ بغداد ، المجلد ١١ ـ العدد ٣ (١٩٨٢ .

(٤) عددها سبعة . جمعها هلال ناجى من مظانها وحققها ونشرها فى مدخله لديوان الناشىء الأكبر . مجلة المورد . المجلد ١١ ـ العدد ١ (١٩٨٢) . ص ٩٧ ـ ١٠١ .

(٥) أبوحيان التوحيدى : البصائروالذخائر ٢ / ١ : ٢٥٣ و ٢ / ٢ : ٦١٩ . تحقيق ابراهيم الكيلانى . مكتبة أطلس ـ دمشق ؛ د . ت) .

(٦) الحصرى القيروانى : زهر الآداب ٣ : ٦٧٥ . نشرة زكى مبارك . دار الجيل ـ بيروت . ط ٤ : ١٩٧٢م .

(٧) ابن رشيق : العمدة ١ : ١٠٢ . تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد . دار بيروت ط ٤ : ١٩٧٢ .

وابن الرومي واحد من شعرائنا النقاد أدلى ، شعراً إدلاء مكثفا برأيه في طائفة من الهموم والمسائل النقدية .

ـ٢ـ

ان ما أثر عن الرومي ، في القليل الذي وصل الينا عنه ، يسير موجز ، لكنه اذا ما نظر اليه بمعيار عصر صاحبه وموقعه وحدوده ، هام وذو دلالة او دلالات تاريخية وفنية تشكل هى وجهده في النقد الشعري ، مع غيرها من جهود معاصريه وسابقيه ولاحقيه ، « موقعاً » ما في المسألة النقدية العربية التى لو جمعت أشتاتها ونضدت وصنفت وقرئت قراءة دقيقة واعية الأبعاد والأهداف لكان لها « وضع » ذو شأن على « محيط » دائرة نظرية النقد قديماً وحديثاً .

٢ ـ ١ :

يحكى ان لائما لام ابن الرومي[٨] : « لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه ؟ » فسأله أن ينشده شيئاً من شعر ابن المعتز الذى استعجزه فى مثله ، فأنشده قوله في صفة الهلال :

فانظر اليه كزورق من فضةٍ قد أثقلته حمولة من عنبر

واستزاده ، فأنشده :

كأن آذريونها والشمس فيه كاليه[٩]
مداهن من ذهب فيها بقايا غالية[١٠]

فصاح ابن الرومي « واغوثاه ، ياالله ، لايكلف الله نفساً الا وسعها ، ذلك انما يصف ماعون بيته ، لأنه ابن الخلفاء ، وأنا أي شيء أصف ؟ ! ولكن

(٨) المصدر نفسه ٢ : ٢٣٦ ـ ٢٣٧ .
(٩) الآذريون : زهر أصفر فى وسطه خمل اسود .
(١٠) الغالية : المسك ، وهو أسود .

انظروا اذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني ؟ » . واستشهد بأبيات له في وصف الغمام[١١] .

وقد نشرت أيدي السحاب مطارقاً على الأرض دكنا ، وهي خضر على الارض
يطرزها قوس الغمام بأصفر على أحمر في أخضر وسط مبيض
كأذيال خود أقبلت في غلائل مصبغة ، والبعض أقصر من بعض

وبأخرى في صفة الرقاقة (٣ : ١١١٠) :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها زهراء كالقمر
الا بمقدار ما تنداح دائرة في صفحة الماء يرمي فيه بالحجر

ويعزز رأيه أن صوره وتشابيهه هذه صنفت في « التشابيه العقم[١٢] » التى « لم يسبق أصحابها اليها ولا تعدى أحد بعدهم عليها[١٣] » .

إن اجابته النقدية هذه ، التى تربط الشاعر بيئته وموقعه ، تقرنه مع ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) الذى علل تحضر عدي بن زيد في شعره وسهولة منطقه بسكناه « الحيرة » ومراكنة الريف[١٤] .

وتستحق هذه الالتفاتة النقدية العربية التطبيقية المبكرة ، وإن اعوزها التنظير ، أن ينظر اليها وفي الذهن مذهب الناقد الفرنسى « تين » وأتباعه في « الجبر التاريخي » و « الحتمية الاجتماعية » الذى ران على دراساتنا الأدبية ومناهجنا طويلاً ومازالت آثاره قائمة ، بقطع النظر عما صوب اليه ، كغيره من المذاهب الأخرى ، من نقود واعتراضات .

٢ ـ ٢ :

وأعجب ابن الرومي ببعض شعراء عصره وبالحسين بن الضحاك ودعبل

(١١) ديوان ابن الرومى ٤ : ١٤١٩ . تحقيق حسين نصار . الهيئة المصرية العامة للكتاب . وآثرت ، بعد هذا أن أشير الى الجزء ورقم الصفحة بين قوسين فى المتن .
(١٢) الحصرى القيروانى : جمع الجواهر ٢٩٠ . تحقيق على محمد البجاوى . دار الجيل ـ بيروت . ط ٢ : ١٩٨٧ .
(١٣) العمدة : ١ ٢٩٦ .
(١٤) طبقات فحول الشعراء ١ ١٤ . تحقيق محمود شاكر . مطبعة المدنى ـ القاهرة (د . ت) .
(١٥) الأصفهانى : الأغانى ٧ : ١٧٥ . مصورة دار الكتب (تراثنا) .

الخزاعي تحديداً . روي عنه : « حسين بن الضحاك اغزل الناس وأطرفهم » لقوله :

يـامستعـير سـوالف الخشف　　　اسـمـع لحلفـه صـادق الحـلب
ان لم أصـح ليـلي : ويـاحـربي[16]　　　من وجنتيـك وفـترة الـطرف[17]
فجحـدت ربي فـضـل نعـمتـه　　　وعبـدتـه أبـداً عـلى حـرف[18]

ولعل هذا الاعجاب ، الذى لم يتولد - فيما أقدر - الا بعد معرفة بشعر الحسين والذي يشف عن نقد ضمني ينبجس عنه الاختيار عادة ، هو الذى أنجب قول ابن الرومي متأثراً بشاعره (١ : ٤٧٥) :

يـاوجنتيـه اللتـين مـن وهـج　　　في صـدغيـه اللذيـن من دعـج

وأنجب أقوالاً اخرى نظر فيها الى أشعار للحسين ، كما أنجب اعجابه بدعبل معارضة قصيدتين له[19] .

٢ - ٣ :

وينقل عنه أنه قال في قوله هو (٦ : ٢٣٤٥) :

آراؤكم ووجـوهكم وسيـوفـكم　　　في الحـادثـات اذا دجـون نجـوم
منهـا معـالم للهـدى ومصـابـح　　　تجلو الـدجى والأخريـات رجـوم

« ما سبقني الى هذا المعنى أحد[20] . وهذا قول ينم عن سعة اطلاعه وقراءاته وان يكون من غير السهل ان يتسقصى المعنى الواحد في الشعر كافة .

---

(١٦) الخشف (بكسر فسكون) : الظبي .
(١٧) يا حربى : من احربته أى دللته على ما يغنمه من عدو يغير عليه (اللسان - حرب) .
(١٨) على حرف : على طرف من الدين . يقول الله تعالى ﴿ ومن الناس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خير أطمأن به وان أصابته فتنة انقلب على وجهه ، خسر الدنيا والآخرة ذلك هو الخسران المبين ﴾ (الحج - آية ١١) .
(١٩) راجع التفاصيل فى : عباس العقاد : ابن الرومى : حياته من شعره ٢٠٧ - ٢١٣) . كتاب الهلال - العدد ٢١٤ (١٩٦٩) .
(٢٠) ابن خلكان : وفيات الأعيان ٣ : ٣٥٩ . تحقيق إحسان عباس . دار صادر - بيروت (د . ت : .

ـ٣ـ

أما نقده الشعرى ، وهو موضوع بكر لم يفطن اليه دارسوه إلالماماً مما اغرانى بدراسته ولم شتاته ، فموزع في ديوانه بغير حساب . وقد يضيف دليلاً جديداً على ما ابتلي به من صنوف الاجحاف والإذلال والامتهان . التى ساعدت جميعاً على تعميق ما عرف به من طيرة وهجاء ، وعلى تفوقه الإبداعى للتعويض وإثبات الذات المثقلة بأذى الآخر المتعدد المتشعب .

لقد تولد هذا النقد ليكون ، في المقام الأول ، تعريفاً بشعره هو وشاعريته لدى ممدوحيه الصادين عنه ، ودفاعاً عنهما في وجه خصومه وشآنيه وعائبي شعره ومنتقديه . والأمثلة كثيرة ، كقوله (١ : ١٥٥) :

عجبت لقــوم يقبلون مــدائحـى ويأبون تثويبي ، وفي ذاك معجب
اشعـرى سفساف فلم يجتبـونـه ؟ وإن لاتكن هاتي ، فلم لا أثوب ؟

وقوله (٥ : ٢٠٠١) :

الى الله أشكـو أن شعري مـظلم وأني من الأيـام في منهـل ضحــل

وقوله لسليمان بن عبدالله الطاهري (٥ : ٢١٣٣) :

يــاسليــمان لا الــومــك في رد دك شعرى ، وهل تلام البهيمة ؟
دلهتـك اثنتـان عن فهم شعــرى خوف أن تجتدي وخـوف الهزيمـة

ولقد مكنته تجاريبه الإبداعية وتتبعاته لإبداعات غيره ان يظهر في نقد الشعر آراء ما كان ليجود بها لولا التحدي الذي فرض عليه فرضاً .

ـ٤ـ

٤ـ١ :

في هذين البيتين (٢ : ٥٦٧) :

نـار الـرويـة نـار جــد منضجـة ولـلبـديـهــة نــار ذات تـلـويــح
وقــد يفضلهـا قــوم لعــاجلهــا لكنـه عـاجـل يمضي مـع الـريــح

قد يكون من الرواد الذين نبهوا على قضية « الروية والبديهة » أو « الروية والارتجال » في الابداع ، التي عقد لها نفر من البلاغيين والنقاد بعده كابن رشيق (٢١) مثلاً مباحث في تواليفهم مستشهدين ببيتيه هذين[٢٢] لانهما يلخصان لب القضية ، وهو أن الروية في الشعر ، والفن بعامة ، تفسح لامتداد التجربة وتنميها وتعمقها وتمنح صاحبها فناً ناضجاً لايتأتى للمرتجل مهما أجاد ، او كما يقول ابن المعتز[٢٣] .

والقول بعد الفكر يؤمن زيغه		شتان بين روية وبديه

أما الارتجال فمآخذ القول فيه « قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب فى ذلك»[٢٤].

ولافت جداً ان يتطابق التصور العربي لضروب الإبداع ، في الاطار العام ، مع بعض المفاهيم الغربية ، فالمصور الفرنسي دي لاكروا Dela Croix (١٧٩٩ - ١٨٦٣م) ، مثلاً يجعل الإبداع فى أربعة أنواع : الإبداع المفاجيء ، والإبداع البطيء ، والإبداع اليقظ الشعور ، والإبداع الخاضع لحكم العادة .

وكان أبن الرومي نفسه ، وخاصة في المديح ، يطيل الفكر مترويا متمهلاً ، كما يعترف مثلاً ، في آخر قصيدة طويلة له في ابراهيم بن المدبر (٥ : ١٩٧٦) :

خدها أبا اسحق صنعة شاعر		صنع أطال لفكره التمهيلا
وأطاعه حرف الروي ، فلم يجيء		فيه بمفعول يشوب فعيلا
كثرت معاني المدح فيك فهيأت		للمادح التكثير والتطويلا

---

(٢١) العمدة ١ - ١٨٩ - ١٩٦ .
(٢٢) انظر : الراغب الأصفهانى : محاضرات الأدباء ١ : ٦١ ، منشورات مكتبة الحياة - بيروت (د . ت) .
(٢٣) العمدة ١ : ١٩٣ .
(٢٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ٢١٣ . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب الشرقية -تونس . ط ١ : ١٩٦٦ .
(٢٥) انظر : مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى (فى الشعر خاصة) ٩١ . دار المعارف بمصر . ط ١ : ١٩٥٩ .

وكأن يدعي أنه يطيل القصائد ليوفي الممدوح حقه (١ : ١١١) :

كل امريء مدح امرأً لنواله فأطال فيه ، فقد أراد هجاءه
غيري ، فانني لا أطيل مدائحي عمداً إلا لاوفي من مدحت ثناءه

واعتذر الى « صاعد » من طول قصيدة فيه (١ : ١٤٥) :

لم اطلها كما أطال رشاءً ماتح ساء ظنه بقليب
غير أني امرؤ وجدت مقالاً مستتباً في كل قرم نجيب
فأطلت المديح ما طال فيهم مع أني قصرت غير معيب

ولكنه نظم بعض أشعار لابديهة ، من أبيات [٢٦] من قصيدته في تهنئة أبي العباس المرشدي (أحمد بن محمد بن عبيد الله) بمولود ومطلعها (١ : ٢٣٢) :

بدر وشمس ولدا كوكبا أقسمت بالله لقد أنجبا

وقصيدته [٢٧] المعروفة في «العنب الرازقي» (٣ : ٩٨٧) :

ورازقي مخطف الخصور كأنه مخازن البلور

٤ ـ ٢ :

ولوح الى قضية « القوافي والأوزان » تلويحاً ينبيء عن شيء من صلة الشاعر باختبارها وارتباطها بموضوعات الشعر وطوله ، وهى من الأمور النقدية الجدلية فى القديم والحديث . ويشي استقراء أكثرها فى نقدنا القديم بأن ابن الرومى كان من القلائل الذين ألمعوا اليها الماعاً .

لقد اعترف بأن أمر القوافي ليس يسيراً ، وأنها ، وخاصة فى الموضوعات التى يقصد اليها قصداً فى أكثر الأحيان وتتعمد فيها الصنعة أكثر كالمديح والهجاء ، قد تسلم قيادها الشاعر المقتدر وإن يكن بعضها صعب المراس ، يقول فى إحدى مدحه الطويلة فى أبى الصقر (٥ : ٢٠٧٥) :

كم قوافٍ لايُنال وصالها قد أصبحت ولها إليك توصُّلُ

---

(٢٦) جمع الجواهر ٢٨٩ .
(٢٧) المصدر نفسه ٢٩١ .

باتت معاولها عليك تقاتُل　　وغدت اليك لها اليك تفتُّلُ

وقد يضطر الشاعر أحياناً ، وهو ما كان يقع لابن الرومى ، الى أن يجنح الى « القوافي السهلة » إذا ما أراد لقصيدته ، والمدحة بخاصة ، أن تطول ، ومثل هذا الاضطرار كان يضطره ، كذلك ، الى الاعتذار عن مركبه السهل فى القوافى والأوزان ، لأنه ربما وقر فى ذهنه وطبعه أن الأوزان والقوافى فى الابداع الشعرى تتولد عن الصلة الحميمة بين المعنى والايقاع والعاطفة ولا يركبها الشاعر مختاراً إياها . والا ففيم اعتذاره لأبى القاسم الشطرنجي (١ : ٧٢) :

ولك العذر مثل قافيتي فيـ　　ـك اتساعاً ، فإنها كالفضاء

وتأمل فإنها ألف المد　　د لها مدة بغير انتهاء

ولِمَ قوله من « نونيته » الطويلة (٢٧٢ بيتاً) فى تهنئة عبدالله بن عبيدالله بالمهرجان (٦ : ٢٥٠٨) :

ان تكن سهلة القوافى فليست　　فى المعانى بسهلة الوُجدان

وأبسط العذر فى ارتخاص القوافى　　واتباعي سهولة الأوزان

أىّ وزنٍ وأى حرف روى　　لها بالمديح فيك يدان

ضاق عن مآثراتك الشعر الا　　فاعلاتن مستفعلن فاعلان

وتفسير هذا نقدياً ان ابن الرومى كان يعى ، عن معرفة وتجربة ، أن حروف الروى تتفاوت ، فمنها مثل « الهمزة » و « النون » و « الراء » ما هو ذو سعة جذراً ومادة ، وما هو ضيق محدود لا يسعف الشاعر المطيل على التجاوب مع التجربة أو « القصد » المتعمد .

وتطل من بيته « ضاق . . . . » فكرة الربط بين موضوعات الشعر وأوزانه ، كالبحر الخفيف الذى أسعفه هو فى إطالة مدحه التى نظم أكثرها عليه[٢٨] . ان فكرة ربط الأوزان بالموضوعات فى الشعر الغنائى مثلما هى الحال فى الشعر « الموضوعى » كما عند اليونان مثلاً ، لفكرة جديدة فى تراثنا النقدى الى

(٢٨) راجع : يوسف بكار ، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ـ فى ضوء النقد الحديث ـ ، ص ٢٧٣ . دار الأندلس ـ بيروت . ط ٣ : ١٩٨٦ .

عهد ابن الرومى . وقد جعلت تزحف اليه مذ شرع الفلاسفة المسلمون يشرحون كتاب « الشعر » لأرسطو ويلخصونه الى أن استقرت[٢٩] عند حازم القرطاجنى فى « منهاج البلغاء » .

ـ ٥ ـ

وفى شعر ابن الرومى ملامح نقدية تكمل الماعاته فى مفهوم الشعر وتصوره له ، وتنم عن جوانب من أبعاده الفنية وغير الفنية :

٥ ـ ١ :

يقـــول :

قــولا لمن عــاب شعــر مـادحــه — امـا تـرى كيف رُكِّب الشجـر ؟
ركب فيــه اللحــاء والخشــب الـ — يــابس والشــوك بينــه الثمـر
فليعــذر النــاس من أســاء ومن — قصر فى الشــعــر ، انــه بشر
مـطلبه كـالمغـاص فى دَرك اللجـ — ـجة مــن دون دُرّهــا خــطر
وليــذكــروا أنــه يكــد لــه الـ — ـعقل وتُنضى فى قـرضــه الفكـر
وفيــه مــا يــأخــذ التخيــر مـن — غــالٍ ثميـن ، وفيــه مــا يــدر
ولـيس بــدٌّ لمن يـغــوص من الـ — ـجَـرف لما يصـطفى ويحتقـر
(٣ : ١٠٢٩)

والشِّعــر كــالشَّعــر ، فيــه — مــع الــشــبيــبــة شَـيــبُ
فــليصــفــح الــنــاس عــنــه — فــطعــنهــم فــيــه غَــيــب
(١ : ٢٠٣)

واعــذر ، فــإن الشعــر يَــخْــ — ـنَــعُ فى مــعــانــيــه ويــعــرم
(٦ : ٢٣٤١)

---

(٢٩) راجع : يوسف بكار : بناء القصيدة ٢٧١ ، واتجاهات الغزل فى القرن الثانى الهجري ٣٣٩ ـ ٣٤٥ . دار الأندلس ـ بيروت . ط ٣ : ١٩٨٦ .

- ومغارم الشعراء فى أشعارهم   انفاق أغمار وهَجر منامِ
وجفاء لذّاتٍ ورفض مكاسبٍ   لو خولفت حُرِسَتْ من الإعدام
(٦ : ٢٣٩٢)

تكشف هذه الأقوال ، بقطع النظر عن مواقع الترغيب والترهيب التى جاءت فى سياقها ، عن جوانب من تصور ابن الرومى ، والتصور النقدى العربى القديم ، لطبيعة الشعر من حيث صعوبة النظم ، ومعاناة الشاعر ومكابداته ، وتفاوت المستوى الفنى حتى عند الشاعر الواحد وفى القصيدة الواحدة .

الشعر ، عنده ، وهو كذلك بنية دقيقة مركبة معقدة ، والقصيدة فى تركيبها وطبيعتها والهدف منها كما الشجرة أجزاء متفاوتة متناسقة متآزرة ، لكل وظيفته فى مدار الوظيفة الكلية الكبرى .

والشعر ، بعد الموهبة ، عرق وكد وجهد ومكابدة ، وعقابيل تجربة ناضجة وولادة ، وغوص لا يأتى ، بالضرورة ، باللؤلؤ وحده .

انه يحتاج ، والأمر كذلك ، الى التنقية والتصفية والاصطفاء فى مرحلة فضل القدماء أن تكون متباعدة عن مرحلة « الولادة » ، وهى التى اصطلح عليها بمرحلة التثقيف أو التنقيح أو التهذيب أو التحكيك التى لم يفت ابن الرومى ، فى ضوء تصوره وفهمه ، أن يأتى عليها متخذاً من نفسه وشعره نموذجاً :

- ويحَ القوافى ، مالها سفسفتْ   حظى كأنى كنت سفسفتها
ألم تكن هوجاً فسدّدتها ؟   ألم تكن عوجاً فثقفتها ؟
كم كلماتٍ حُكت ابرادها   وسّطتها الحسن وطرّفتها ؟
(١ : ٣٥٩)

- قصيدة كرّها مثقّفها   عليك إذ ثقفت على مَهَلِ
أعجله الوقت عن رياضتها   فأقبلت ريّضاً على عَجَل
ثم استراحت فجاء مركبها   ممّهد الظهر مُرْدَف الكَفَل
(٥ : ١٩٥١)

إلا أن دعوى « التثقيف » لا تنسجم الى نهايتها مع ما يرويه عن ابن الرومى صديقه الشاعر أبوعثمان الناجم من أنه ، بعد حادثة لهما مع « أبى شيبة ابن الحاجب » الذى دعاهما ، ولما لحقا به توارى عنهما واستتر ، دخل عليه فوجد بين يديه قصيدة طويلة (١٠٧ أبيات) أولها (١ : ١٨٠) :

نجّاك يا ابن الحاجب الحاجب وأين ينجو منيَ الهارب ؟

فعجب من سرعة عمله ، وقال « أعزك الله متى عملتها ؟ « فقال : الساعة ، واراه مسودتها « وما فيها حرف مصلح » ، وقال « قد استوت بديهتى وفكرتى ، فما أعمل شيئاً فأكاد أصلحه »(٣٠) .

٥ ـ ٢ :

ولم يفت ابن الرومى ، ربما لمواقف الآخرين منه والممدوحين خاصة . أن يبوح بإيمانه ببعض ما عرف عند العرب من وظيفة الشعر الاجتماعية وخطورته وبُعد أثره فى « الرفع » و « الوضع » وأمور أخرى . فالشعر « يرفع من قدر الوضيع الجاهل ، مثل ما يضع من قدر الشريف الكامل . وانه أسنى مروءة الدنى ، وأدنى مروءة السرى »(٣١) . ولقد « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، . . . . ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذبّ عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، واشادة بذكرهم »(٣٢) .

ومما قيل أيضاً « وكم جهدٍ عسير كان الشعر فرج يسره ، ومعروف كان سبب إسدائه ، وحياة كان سبب استرجاعها ، ورحم كان سبب وصلها ، ونار حرب أطفأها ، وغضب برّده ، وحقد سلّه ، وغنىً اجتلبه ، وكم اسم نوّه به ، ورجل مَنْسي عرّف باسمه ، وكم شاعر سعى بذمته فرد خيلاً بعدما أبيحت ، وأهلاً بعد ما سبيت »(٣٣) .

---

(٣٠) جمع الجواهر ٢٩٢ .
(٣١) العمدة ١ : ٤٠
(٣٢) المصدر نفسه ١ : ٦٥
(٣٣) عبدالكريم النهشلى : اختيار من كتاب الممتع فى علم الشعر وعمله ، ص ١٥ . تحقيق المنجى الكعبى . الدار العربية للكتاب (ليبيا ـ تونس) ١٩٧٨ .

وفى الشعر[٣٤] ، قال طرفة :

رأيت القــوافى يتّلِجْـنَ مــوالجــاً   تَضَـايَقُ عنهـا أن تَـوَلَّجها الإبَـرُ

وأنشد الجاحظ :

وللشعــراء ألــسـنــة حِــداد   عــلى العَــورات مــوفــةٌ دليـله
ومن عقــل الكـريم إذا اتقــاهُم   وداراهــم مــدارةً جمــيـلة
إذا وضعــوا مكــاويـهم عـليــه   ـ وإن كـذبـوا ـ فليس لهن حيله

أما ابن الرومى ، فيقول (١ : ٣٩١) :

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى   تــبـقّـيــه أرواح لهــا عُــطـرات
وما المجد ، لولا الشعر ، إلا معاهد   ومــا النـاس الا أعــظـم نخـرات

ويقول مذكراً على بن محمد بن العباس ومهدّداً إياه (٦ : ٢٣٩٢) :

فـاقبـل مــديحـاً وألقــه بثـوابـه   أو لا فــدعــه لــغــارم غــنّـام
لا تـقبـلين المــديــح ثـم تعقــه   وتـنــام والشعــراء غيــر نـيــام
واحــذر معــرتهم إذا دانيتـهــم   فــلهـم أشــد مــعــرة الــعــرام
واعـلم بــأنهم إذا لم يُـنـصـفــوا   حكمــوا لأنفسهم عــلى الحكــام
وظــلامـة العــادى عليهم تنقضى   وعـقــابهم يـبـقـى عــلى الأيــام

ويقول (١ : ٥٨) :

وجــاهــلٍ أعــرضت عن جهله   حتى شكــا كفى عن الشكــوى
قـــد هـام وجــداً بـاكـتراثي لـه   وقـــد أبـت نـفسى مــا يــهـوى
وقــلـت لــلشــعــر : ألا أعــدنى   عــلى طــويــل الغَىّ مُستهــوى
فقــال : من خـاصمت مستهلك   لـيسـت عــلى أمثــالــه عــدوى
لــو كــان لى فى مثله مــوضــع   غــادرتــه أحــدوثــةً تــروى
بـكــل بيــتٍ ســائــرٍ عــائــرٍ   يُسمــع ، والــوجــه لــه يُــزوى

ـ ٦ ـ

وأملى تصور ابن الرومى للشعر ، الذى تولد عن معاناته الإبداعية هو

(٣٤) العمدة ١ : ٦٥ .

ومعاناته فى تلقى الممدوحين والنقاد والعلماء لشعره ، عليه أسسا ومطالبات نقدية يجب الامتثال لها فى النقد . وسيان أن يكون مصدرها دعوة لأحد ممدوحيه أو للمتلقين والنقاد كافة ما دامت مبدأ نقدياً ينسحب على النقود فى كل الأعصر .

وأظهر أسسه اثنان مازالا يشترطان فى النقد والناقد أن ترتفع العقائر كثيراً تشكو قلة الأخذ بهما والانصياع اليهما :

فأما الأول ، فالناقد المنصف ، والنصفة فى النقد ، ووجوب التفريق بين الشعر وقائله بالنظر الى الشعر نظرة متجردة خالصة بعيداً عن شخص الشاعر وأى موقف منه أو علاقة به . وهذه إحدى المحن التى ابتلى بها ابن الرومى ، واقضت مضاجعه ، وتخونت شعره . ولقد طالب ، مثلاً ، أبا العباس بن ثوابة من قصيدة طويلة فيه (٣ : ١٠٢٧) :

لا تُصغر الشعر إن أصغرت قائله ... فإنه غير محقوقٍ بإصغار
ولا يغرنك تصريف الهنيُّ له ... فيستخفّ بشأن منه كُبّار
أما ترى المسك بيناه على حجرٍ ... يذلّه كلّ ذلّ فِهر عطار(٣٥)
إذ بلّغته صروف الدهر غايته ... فاحتلَّ منزلة من رأس جبار
وقد عرفتُ وغيرى حق معرفةٍ : ... للشعر أنصار صِدْقٍ أىَّ أنصار

لكن ابن الرومى نفسه لم يتقيد بهذا المبدأ حين عاب شعر البحترى قاطبة وذمّه كلّه ، للذى كان بينهما ، فى غمرة هجاء (٢ : ٥٧٠) :

ما تجزع الشاة إذا شُحطتْ ... من ألم الذّبح ولا السّلخِ
ولا من التفصيل منكوسةٍ ... ولا من الشيّ ولا الطَبخ
لكنها تجزع من خلةٍ ... تقدح من الأحشاء بالمَرخِ(٣٦)
تشفق أن يكتب فى جلدها ... شعْرُك ياذا القرن والكشخ

(٣٥) الفِهْر : الحجر ملء الكف ، والحجر مطلقاً .
(٣٦) المرخ : الزناد .

وقال (١ : ٢٧٠) :

قبحاً لأشياء يأتى البحترى بها　　من شعره الغث بعد الكدِّ والتَعَب
كأنها حين يُصغى السامعون لها　　ممن يميّز بين النَّبع والغَرب[٣٧]
ان الوليد لمغوار إذا نَكَلَتْ　　نفس الجبان، بعيدُ الهمِّ والسّرَب[٣٨]
عبد يغير على الموتى فيسلبهم　　حُرَّ الكلام بجيشٍ غير ذى لجب
ما إن تزال تراه لابساً حُللاً　　أسلاب قوم مضوا فى سالف الحقب
شعر يغير عليه باسلاً بطلاً　　وينشد الناس إياه على رقب
يقول مستمعوه الجاهلون به :　　أحسنت يا أشعر الحُضار والغيب
حتى إذا كفّ عن غاراته فله　　شعر يئن مقاسيه من الوصب

ولحظ ابن خلكان تجاوز ابن الرومى وانحرافه عما نادى به ، وتجنيه على البحترى واتهامه بالسرقة ، فقال[٣٩] « ولعمرى ما أنصفه ابن الرومى فى قوله :

والفتى البحترى يسرق ماقا　　ل ابن أوس فى المدح والتشبيب
كل بيت له يجود معنا　　ه ، فمعناه لابن أوس حبيب

أما الآخر ، وهو رديف الأول وصنوه ، فنبذ « الجزئية » النقدية ـ وقد كانت بارزة فى نقدنا القديم ـ والانصياع للقراءة النقدية الكاملة الشاملة المحايدة للعمل الأدبى والحكم عليه وفقاً لها مهما تكن طبيعة هذا الحكم ووجهته .

لقد كان هذا المبدأ أساسياً فى مذهب ابن الرومى ، وفى النقد ، وآيته أنه طلب الى « صاعد بن مخلد » ، شعراً ، أن يقرأ قصيدته « الداليّة »[٤٠] فيه الى آخرها قراءة دقيقة فاحصة (٣ : ٩٠٨) :

أول ما اسأل من حاجةٍ　　أن تقرأ الشعر الى آخره

(٣٧) الغرب : الماء الذى يسيل من الدلو من لدن رأس البئر الى الحوض .

(٣٨) بعيد السرب : بعيد المذهب فى الارض .

(٣٩) وفيات الأعيان ٦ : ٢٣ ، ولم اجد البيتين فى ديوان ابن الرومى وزياداته ، وابن أوس هو أبوتمام .

(٤٠) عدتها (٢٨٢) بيتاً ومطلعها : ٢ : ٥٨٤) :

ابين ضلوعي جمرة تتوقد　　على ما مضى ام حسرة تتجدد ؟

قـــراءةً تصـــدر عن نيّـــةٍ　　تفهم قلب المـرء عن نــاظـره
ثم كفـاني بــالــذي تــرتقى　　فى جيـد الشعــر وفى شــاعـره

- ٧ -

ولعله ، فى ما يبدو من عدد من الأبيات وإن جاء معظمها فى هجائه الأخفش الأصغر (أبا الحسن علي بن سليمان) للذي كان بينهما من خصومة كان الأخفش البادىء فيها[٤١] ، كان يحس كما أحس ، مثلاً ، ابن سلام والجاحظ قبله بأزمة فى النقد والنقدة . يقول فى قوم طعنوا شعره (٢ : ٦٦٢) :

قــد حــدثت فى دهــرنــا أنفسٌ　　تستــبرد السُّخْنــة لا البــادرة
كــما تعــاف الــطيّب المشتهىٰ　　من الــطعــام المُعِـدَة الفــاسـدة
وليس بــالبــارد مــا استــبردتْ　　لكنهــا البــاردة الجــامــدة

ويقول من قصيدة فى هجاء الأخفش (٢ : ٧٤٣) :

قلت لمنْ قال لي : عرضت على الـ　　أخفش مــا قلتَــه فــما حَمَــدهْ
قصَّرْتَ بـالشعـر حين تعـرضــه　　عــلى مبين العمىٰ إذا انتقــده
مــا قــال شعــراً ولا رواه ، فـلا　　ثعلبــه كــان ، لا ولا أســده
فـإن يقل : إنني رويت ، فكـالد　　فــتر جهــلاً بكــلٌ مــا اعتقــده

فهو يرى ، فى النص الأول ، أن العيب فى نَقَدة شعره وليس فى الشعر نفسه ، فهم لقلة درايتهم به يستبردون « السخن » أى « يسيئون » الجيد و « يجوّدون » السىء .

ويكشف فى النص الآخر ، وإن خرج الكشف من أتون الهجاء ، عن بعض شروط ناقد الشعر ، كأن يكون شاعراً أو راوية للشعر وليس « ناقلاً » يجهل ما ينقل ، أو يختار ما يخدم غرضه ونوع « العلم » المشتغل به من علوم العربية[٤٢] .

---

(٤١) وفيات الأعيان ٣ : ٣٥٩ . وانظر أشعاره فى هجاء الأخفش : الديوان ٢ : ٧٦٦ و٣ : ١٢٤٧ و٤ : ١٤١٠ و٥ : ١٩٢١ ، ١٩٣٩ و٦ : ٢٦٣٢ .

(٤٢) انظر : الباقلاني ، اعجاز القرآن ١١٦ ـ ١١٧ . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر . ط ٣ : ١٩٧٨ .

ولم يكن ابن الرومى فى هذا بدعاً بين نقاد القرن الثالث الهجرى ، وقبل القرن الثالث وبعده ، شعراء وغير شعراء . فما أكثر العقائر التى ارتفعت مطالبة بالناقد المتخصص ، والناقد المسكون بالشعر ، ورافضة « النقاد العلماء » أمثال الأخفش ، لأنهم لم يكونوا ، فى نظرهم ، مؤهلين فنياً لصناعة النقد .

فلما رأى بشار بن برد أن جريراً أشعر من الفرزدق حين سئل عن ذلك ، وقيل له : « فإن يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير « قال » ليس هذا من عمل أولئك القوم ، إنما يعرف الشعر من يُضطر الى أن يقول مثله » . ولما قضى البحترى بأن أبانواس أشعر من مسلم بن الوليد ، فقيل له : « ان أبا العباس ثعلباً لا يطابقك على قولك ، ويفضل مسلماً » قال « ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله . إنما يعلم ذلك من دفع فى مسلك الشعر الى مضايقه ، وانتهى الى ضروراته(٤٣) » . وكان يرى أن ثعلباً ليس « ناقداً للشعر ولا مميزاً للألفاظ » لا بصر له بأجود الشعر وأفضله(٤٤) ، كما كان يقول عنه « فلم أر له علماً بالشعر مرضياً ولا نقداً له(٤٥) » .

وكان مروان بن أبى حفصة (١٠٥ ـ ١٨٢هـ) يقول فيهم :

زوامل للأشعار لا علم عندهم		يجيدها إلا كعلم الأباعر(٤٧)
لعمرك ما يدرى البعير إذا غدا		بأوساقه أوراح مافى الغرائر(٤٨)

ومن الطريف أن بعض من تطالهم حملات الشعراء والنقاد كان لهم رأى

(٤٣) اعجاز القرآن ١١٦ ، والعمدة ٢ : ١٠٤ .
(٤٤) الصولى : أخبار البحترى ١٣٦ . تحقيق صلاح الأشتر . دار الفكر ـ دمشق ، ط ٢ : ١٩٦٤ .
(٤٥) أبو أحمد العسكرى : المصون فى الأدب ٤ . تحقيق عبدالسلام هارون . دائرة المطبوعات والنشر ـ الكويت . ط ١ : ١٩٦٠ .
(٤٦) شعر مروان بن أبى حفصة ٥٨ . جمع وتحقيق حسين عطوان . دار المعارف بمصر ط ١ : ١٩٧٣ .
(٤٧) زوامل : جمع زاملة ، بعير يستظهر به الرجل ، ويحمل عليه متاعه وطعامه . أباعر وأباعير : جمع أبعرة التى هى جمع بعير .
(٤٨) أوساق : جمع وسق ، وهو حمل البعير . غرائر : جمع غرارة ، وهى الجولق .

مماثل ، إذ نقل عن أبى عمرو بن العلاء « العلماء بالشعر أعز من الكبريت الأحمر » ، وعن الأصمعى « فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب »[٤٩] .

وظل الاحساس بأزمة النقد ونقد « العلماء » قائماً فى النقد القديم منذ بداياته الحقيقية الأولى .

فابن سلام الجمحى هاله أمر محمد بن اسحق بن يسار ـ وكان من ألَم الناس بالسير ـ لأنه « ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه » ، فنادى بمبدأ « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات »[٥٠] .

أما الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، فقال « طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن الا غريبه ، فرجعت الى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب[٥١] » .

وأما أبوبكر الصولى (ت ٣٣٥ أو ٣٣٦) ، فقال لما نقل اليه خبر جماعة من الرواة عابت شعر صاحبه أبى تمام « الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وانما يميز هذا منهم القليل »[٥٢] . وكان يقول « أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة ، أو أقام اعرابها ، أحسن أن يختار جيدها ، ويعرف الوسط والدون منها ، ويميز ألفاظها ؟ »[٥٣] .

وكان للمسألة صدى عند عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) ، إذ رحب بها وتبناها ونقل أقوال مروان بن أبى حفصة وابن الرومى فيها[٥٤] .

---

(٤٩) اعجاز القرآن ٢٠٣ .

(٥٠) طبقات فحول الشعراء ١ : ٥ ـ ٨ .

(٥١) العمدة ٢ : ١٠٥ .

(٥٢) أخبار أبى تمام ١٠١ . تحقيق خليل محمود عساكر وزملائه . المكتب التجارى ـ بيروت (د . ت) .

(٥٣) المصدر نفسه ١٢٧ .

(٥٤) دلائل الإعجاز ٢٥٢ ـ ٢٥٤ . نشرة محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجى ـ القاهرة (د . ت) .

وقال فيما قال[٥٥] « ولو كان الجنس الذى يوصف من المعانى باللطافة ويعد فى وسائط العقود لا يحوجك الى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع جانبه ، وببعض الادلال عليك ، واعطائك الوصل بعد الصد ، والقرب بعد البعد ، لكان « باقليّ حار »[٥٦] وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحداً ، ولسقط تفاضل السامعين فى الفهم والتصور والتبيين ، وكان كل من روى الشعر عالماً به وكل من حفظه ـ إذا كان يعرف اللغة على الجملة ـ ناقداً فى تمييز جيده من رديئه ، وكان قول من قال :

زوامل للأشعار . . . . .

وكقول ابن الرومى :

قلت لمن قال لى . . . .

وما أشبه ذلك ، دعوى[٥٧] غير مسموعة ولا مؤهلة للقبول » .

وانعم ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) النظر فى المسألة فخلص الى أن « علم الشعر والمعرفة بجيده ورديئه لا يحيط النحوي به علماً بمجرد معرفته لعلم النحو ، وذاك أنه ينظر فى دلالته على المعانى من جهة الاصطلاح المتفق عليه فى أصل اللغة ، وتلك دلالة عامة ، لأنها دلالة كل لفظ على كل معنى فى أنه صواب أو خطأ من جهة ذلك الاصطلاح لا غير .

وأما صاحب علم الشعر . فإنه ينظر فى دلالة بعض الألفاظ على بعض المعاني ، وتلك دلالة خاصة ، وهى أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن .

ومثال علم الشعر وعلم النحو مثال خاص وعام كالطب بالنسبة الى العلم الطبيعى . . . . فإن الطبيب ينظر فى الجسم من حيث يصح ويمرض ،

(٥٥) أسرار البلاغة ١٦٤ ـ ١٦٦ . نشرة أحمد مصطفى المراغي . مطبعة الاستقامة ـ القاهرة (د . ت) .

(٥٦) باقلي حار : فول سخن . يقصد نداء بائع الفول السخن بقوله « باقلي حار » .

(٥٧) دعوى : خبر « كان » . وكان قول من قال .... دعوى .

وصاحب العلم الطبيعى ينظر فى ماهية كل جسم من الأجسام على اختلافها لا من جهة صحتها ومرضها . . . .

وهكذا النحوى ، فإنه لا يكون عالماً بالشعر جيده ورديئه بمجرد كونه نحوياً من غير خوض فى التنقيب عن معانى الشعر وألفاظه ، وذلك هو علم الفصاحة والبلاغة ، وهو علم منفرد قائم برأسه[٥٨] » .

ان ما ذكرت أمثلة ليس إلا ، وقد تعمدت أن تكون من فترات متباعدة تغطى النقد القديم كله ، لتكون دليلاً على أهمية القضية وحيويتها مهما تباينت الآراء فيها .

والمدهش أن لها فى النقد الغربي الحديث ما يناظرها فى التصور العام ويجوزها فى الرؤية الأبعد للناقد ، كالذى ينقل عن الشاعر والناقد الأمريكى ارشيبالد مكليش « والمرء فى ميدان الشعر بحاجة الى رائد ثقة . رجل رأى واستبان . ثم عاد ، ولن يكون هذا الرائد الا شاعراً . أما النقاد ، فهم كمن يصنع الخرائط لجبال العالم الذى يردونه ، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط[٥٩] » .

ومهما يكن ، أفنأخذ بحرفية هذا المعيار الصارم لمفهوم « الناقد » المسكون بالشاعر وننسى الجانب « الإبداعى » فى النقد ومقولة من قال من القدماء أنفسهم[٦٠] « فقد يقول الشعر الجيد من ليس له المعرفة بنقده ، وقد يميزه من لا يقوله » ؟

---

(٥٨) الاستدارك (فى الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعانى الطائية) . تحقيق حفنى محمد شرف . الانجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٥٨ .

(٥٩) الشعر والتجربة ١٢ . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى . دار اليقظة العربية ـ بيروت ١٩٦٣ .

(٦٠) المصون فى الأدب ٦ .

التحليل السيميائى للخطاب الشعري

النص من حيث هو حقل للقراءة

عبدالملك مرتاض

* كان الأصل في هذا البحث مقدمة نظرية كتبت بين يدي تحليل قصيدة « شناشيل ابنة الجلبي » للسياب . وقد حللت هذه القصيدة من أربعة مستويات سيميائية : التشاكل والتباين ، والتقاين ، والتحايز (التفاعل بين نوعين أو أكثر من الحيز) والقرينة أو العلمية . وهي دراسة مستوحاة من تثليثة بيرس الشهيرة : القرينة والايقونة ، والرمز . والدراسة لاتبرح مخطوطة .

إن من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم وحدهم هم الذين اهتدوا إلى إشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة : ذلك بأننا نصادف قراءات أدبية للنص تكاد تندرج اندراجا تاما في حقل السيميائية الأدبية ولنضرب لذلك مثلا ، لمن كان مفتقرا إلى أمثال تضرب له ، بأعمال تراثية كشرح المرزوقي لنصوص حماسة أبي تمام ، وكشرح أبيات المتنبي لأبن سيده ، وبدرجة أدنى شرح مقامات الحريري .

وإذا كانت محاولات هؤلاء تقوم خصوصا على التشاكل النحوي وهو أحد فروع التشاكل السيميائى . كما ورد في تنظيرات قريماس فإن هناك ملامح ترقى إلى ما فوق ذلك هنا وهناك . . .

ولما كان هذا الذي يأتي إلى نص أدبي ما فيكتب عنه تحليلا فهو لاينفلت من صنف القراء ومسعاه لاينفلت من مفهوم القراءة . بيد أن هذه القراءة تختلف اختلافا بعيدا بين محلل ومحلل ودارس ودارس ، حتى بين قارىء عادى وقارىء آخر : مما يجعل من مفهوم القراءة إشكالية لسانية سيميائية نقدية جميعا فالنقد قراءة ، مجرد قراءة شخص محترف لنص أدبي ما . والأدوات التي يصطنعها في فهم هذا النص . أو قراءته ، أي تأويله هي تحدد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبي .

وفي كل الأطوار يعسر الآن على أي قارىء محترف (لنقل : ناقد) أن يأتي إلى نص فيقبل عليه بأدوات أحادية المنظور أحادية التقنيات . ولأوضح ما أريد قوله أكثر : إننا من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نقرؤه منتهاه إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فقط ، أو منظور اجتماعي فقط ، أوبنيوي فقط مثلا . . . من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى

قراءة نصها مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية . وقد كنا ألفينا بعض المفكرين الغربيين حاول المزاوجة بين البنيوية والاجتماعية بتحويلها إلى تركيبة منهجية جديدة هي البنيوية (البنيوية التكوينية) فحاول بذلك إنقاذ البنيوية والاجتماعية معا ، ذلك بأن البنيوية وحدها من حيث هي شكل خالص تصبح هشة فجة بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية وفعاليته الإنسانية وتجعله مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ ومثل ذلك يقال في المنهج الاجتماعي التقليدي الذي كان يصر على عد المضمون هو أساس الإبداع ، وهو العلة في انتاجه ، والذريعة في كتابته : إذ لاشيء أخطل من هذا الاتجاه الذي ينفي عن الأدب جماليته ويجنح به نحو الايديولوجية الخالصة . . .

وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص التي تناولناها على محاولة المزاوجة أو المثالثة أو المرابعة بين جملة من الاجناس باصطناع القراءة المركبة التي لاتجتزىء بمنظور أحادي إلى النص ، لأن مثل ذلك المنظور مهما كان كاملا دقيقا فلن يبلغ من النص كل ما فيه من مركبات لسانية وإيديولوجية وجمالية ونفسية .

والحق أن هذه الأدوات الجديدة التي تطالعنا بها كل يوم العلوم الإنسانية لاينبغي لها أن تستأثر بالتفرد والتربع على عرش المنهجية ، فذلك تدبير مفلس إذا جئناه في تناول نص من النصوص وإنما يجب أن تكون هذه الأدوات مطورة لرؤيتنا إلى النص ، ومكملة للنقائض التي كانت تعتور مساعينا في التحليل للاقتراب بأعمالنا إلى نحو الكمال .

ومما قد يدني هذا الاتجاه من السداد أن معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض وقائم بعضها على بعض فلا البنيوية ولا النفسانية ، ولا السيميائية ، ولا الأسلوبية نفسها ، تستطيع إحداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم ، وأن كل أدواتها التقنية ، ومصطلحاتها المفهوماتية جديدة . فاللسانيات قامت على جهود النحاة وفقهاء اللغة وحتي المعجميين ، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من اللسانيات تصنيفا ، إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة : البيان ، والمعاني ، والبديع ، ولم تقم البنيوية إلا على جهود الشكلانيين الروس

وجهود دي سوسير . على حين أنَّ السيميائية هي خليط من اللسانيات ، والنحويات وربما البلاغيات ، لأن التشاكل ، (ISOTOPIE) بأنواعه ، الذي اهتدى إليه قريماس لايعدو أن يكون تجسيدا لمساع ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين . وكل ما في الأمر أن المساعي المعاصرة تتسم بتقنيات أدق ، ومنهجية أكثر صرامة . .

وأمام هذا التداخل بين العلوم الإنسانية ، بل بين العلوم الإنسانية (بما فيها المنطق والفلسفة حيث إن هناك كثيرا من المصطلحات السيميائية محولة عن هذين العلمين كما لاحظنا ذلك في باب الياء بين معجم قريماس للسيميائيات ، ومعجم لالاند للفلسفيات حيث وجدنا التلاقي بينهما يشمل تسعة مصطلحات كاملة هي الهوية والايديولوجيا ، والصورة ، والكمون ، والتضمن ، والاستقراء الفردي ، والنية ، والحدس ، وفي الباب نفسه بين معجم قريماس ومعجم آخر للسانيات حيث بلغ التداخل الاصطلاحي ثلاثة عشر مصطلحا) والعلوم الدقيقة ، . يبدو من المكابرة الادعاء بأن علما بمفرده قادر على الاستقلال لذاته والاكتفاء بأدواته الاصطلاحية وأسسه المنهجية الذاتية وحدها ، فمثل هذا التصور للأمور تجاوزه على أيامنا هذه الزمن . ولعل فيما يحدث من تعاون بين المؤسسات الصناعية المتطورة ما يجعلنا نقتنع بوجوب التعاون بين العلماء الأنسانيين .

من أجل كل ذلك وعلى الرغم من أن مسعانا في هذا النص يحاول أن يتموقع في إطار السيميائيات ، فإننا مع ذلك لم نر بأسا من التحليل من هذا التقوقع للانتشار خارج فضائه كلما رأينا ذلك ضرورة لإشباع النص بالتحليل ، ولإثراء مفهوم التشاكل بحيث يصبح صفيحة حساسة متحركة في أي اتجاه شئناه لها . وقد رأينا أن نتوسع في مفهوم التشاكل ، لدى التطبيق لينتقل من مجرد اختيار لوجه واحد من القراءة إلى شبكة منهجية ذات قابلية للتعمق في بنى النص واستخراج كل ما نود استخراجه منه، وهو مسعى جعلنا نتظاهر ببعض الأدوات البلاغية التي على الرغم من أنها دمجت في نظرية الخطاب الآن إلا أن الحديث عنها في التنظيرات السيميائية يعني أنها لاتزال تفرض نفسها في بعض المواقف

وخصوصا لدي تحليل نص أدبي تحليلا أسلوبيا سيميائيا . وعلى أننا لم نسقط في هذا الفخ إلا نادرا وبشيء كامل من الوعي .

وهناك إشكالية اخراة من العسير إهمالها في هذه المقدمة المنهجية وهي تقوم في طائفة من التساؤلات التي يجب أن تلقى كلما تحدثنا عن القراءة في أي مستوى من مستوياتها ، ومنها : هل هناك قراءة حيادية ، وقراءة متحيزة (والإطلاق الثاني من مصطلحات قريماس) ؟ ثم هل هناك قواعد متعددة بحيث تقابل قراءة مفردة ؟ ثم هل يمكن تصور قراءة مركبة لتقوم مقابلها القراءة البسيطة ؟

إن من النصوص لما يستعصى أن يؤتيك أكثر من تأويل واحد للقراءة مثل النصوص القانونية التي لايقصد إلى تعميتها وتضبيبها والنصوص العملية الخاصة بتعليم مبادىء الحِرف والفنون مثل الكتب المتعلقة بتعليم الخياطة ، والنسيج ، والطبخ ، وهلم جرا ، فمثل هذه النصوص تحمل إزوطوبات أحادية .

وإذا كان قريماس يعترف بوجود جملة من الإزوطوبات داخل قراءة واحدة ، ضمن السيميائية ، فإنه يرفض تعددية القراءة بمعنى أن النص الواحد ينفتح على جملة من القراءات تبعا لثقافة القراء وأهوائهم وأيديولوجياتهم ، ويعد ذلك ضربا من القراءة المتحيزة أي القراءة غير الموضوعية وذلك حين يقول : « إن من المقبول أن يشتمل نص واحد على جملة من الازوطوبيات (ISOTOPIES) لقراءة ما ، على حين التوكيد على وجود قراءة جمعانية (PLurielle) لنصوص ما ، أي أن نصا ما يكون قادرا على منحنا عددا لانهائيا من القراءات : يبدو لنا مجرد افتراض فج يتسم بتعذر الإثبات .[1]

وكان الشيخ يرفض كل منهج للقراءة خارج إطار الازوطوبيات التي هي في حد ذاتها غير محدودة المعالم ، ولا محصورة التقاسيم : إذ يمكن أن تقرأ نصا واحدا ضمن إزوطوبيات معينة ، جملة من القراءات تبعا لما نتمتع به من سعة التجربة أو ضيقها أو عمق الثقافة اللسانية أو ضحالتها : ينضاف إلى ذلك كثرة الممارسة

1. A .J.Greimas, J.Courtes, Semiotique, p.20.T.

والتعامل مع النصوص أو قلتها فالذي يتناول نصا أدبيا لأول مرة لايشفع له أن يكون قد تعلم كل العلوم اللسانية أو السيميائية لكي يكتب تحليلا جيدا فاكتساب التقنيات النظرية لايكفي ، بل إن الممارسة تأتي في درجة مماثلة لاكتساب النظريات ، إن التجارب أثبتت أن النص الواحد يجب أن يظل مفتوحا إلى ما لانهاية ، وأن كل قارىء يمكن أن يقرأه بمنظاره الخاص دون أن يكون ذلك بالضرورة ضربا من هذا التحيز الذي يتحدث عنه قريماس . ونحن نعجب لهذه العبارة التي توهم بوجود قراءة علمية خالصة العملية لنص خالص الأدبية . وهو الأمر الذي لانحسب أن قريماس نفسه يؤمن به ، أو يوافق عليه مع ما نعلم من لهاث السيميائيين وراء تأسيس قواعد صارمة لسيميائية عبر قواعد اللسانيات ولكن كل المساعي والبحوث إلى يومنا هذا لم ترق في مجاهلم هذا الجديد إلى مستوى النظرية[٢] فكيف إذن يصرون على مطالبتها بإغلاق النص ، أى بإلغاء كل القراءات الغيرية والتمسك بقراءة واحدة هي قراءتنا نحن . إن هذا الموقف هو التحيز بعينه .

والعرب من الأمم التي عملت بفتح النص وعطائيته بحيث نلفيهم يولعون إيلاعا شديدا ببعض النصوص كما حدث مثلا لشعر المتنبى الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها قراءات ابن الأثير وابن جنى وابن سيده ، والتبريزى ، وعلي بن عبدالعزيز الجرجاني ، والصاحب بن عباد ، وأبى حيان التوحيدي ، والشريف المرتضي ، والواحدي .[٣]

ومثل ذلك يقال في حماسة أبي تمام حيث توالت قراءات هذه المجموعة الشعرية حتى بلغت اكثر من عشرين قراءة لعل من أشهرها قراءتي التبريزي والمرزوقي[٤]

كما يقال نحو ذلك أيضا في مقامات الحريري التي تسور الناس شروحها .

---

٢ - يراجع جان كلود كوردان ، التحليل السيميولوجي والأدب ، ترجمة عبد الرحمن طنكول ، في « دراسات سيميائية » المغرب ع .1987/1

٣ - محمد حسن ال ياسين ، تحقيق شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده ، 9-10 المقدمة - نشر وزارة الاعلام بغداد .1977

٤ - احمد أمين ، عبد السلام هارون شرح ديوان حماسة ابي تمام للمرزوقي . المقدمة (11-15) القاهرة .1951

ولا تعني تلك المساعي بلغة عصرنا إلا جمعانية القراءة أو تعدديتها بحيث إن كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة ، فهذه قراءة نحوية ، وتلك قراءة لغوية ، وثالثة أسلوبية ، وأخرى تنزع منزعا آخر . . . وهلم جرا ، ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة قد تتولج جملة من القراءات كما يحدث ذلك في تأويل بيت من الشعر نحويا .

من أجل ذلك كله نجنح إلى تعددية القراءة بتعدد الأشخاص وتعدد الأهواء ، وتعدد الثقافات ، واختلاف الأزمان وتباين الأمكنة كما نجنح إلى تعددية هذه القراءة بالقياس إلى الأجناس الأخرى من الفنون كاللوحة الزيتية « العبقرية » التي يقرؤها كل حسب مستواه وهواه دون أن يستطيع أحد أن يزعم بأن قراءته وحدها هي الأمثل ، وهي النهائية وكل ماعداها يعد تحيزا باطلا .

وعلى أن قريماس نفسه لدى نهاية المقال الذي كتبه عن القراءة في معجمه يعترف بأن « الصعوبات التي تعتور أى نص أدبي والتي تنضاف إليها صعوبات الوسط الاجتماعي الثقافي الذي يحيط بها ، ينضاف إليهن إذن الكفاءة النصانية للقارىء حيث لايمتنع أن تسم وتشرط سيرتها تبعا للمحيط الاجتماعي - الثقافي الذي يحدد حالة لسيميائية ثقافية معينة »[٥] .

ومادمنا بصدد كتابة مقدمة منهجية لإشكالية القراءة السيميائية فإنه علينا تحديد المنهج الذى نتبعه فى تحليل أى نص ، ولكن قبل أَنْ أَجِيءَ ذلك ، ومن حق القارىء أن يعرفه ، علينا أَنْ نلاحظ :

١ - لا يوجد منهج كامل ، ومن التعصب ، (والتعصب سلوك غير علمى ولا حتى أخلاقى) ، التمسكُ بتقنياتِ منهجٍ واحد على أساس أنه هو وحده الأليق والأجدر أن يتبع . وقد حضرنا محاضرةً ألقاها الأستاذ محمود أمين العالم حول المنهج الاجتماعى فكان يتحدث فيها وكأنه زعيم حزبى يدافع بشراسة عن مبادىء حزبه أمام خَصْمٍ أَلِدَّاء ؛ وكان الشيخ يهاجم فيها البنيوية صراحةً وبشكل يدعو الى الرثاء ، مع أن المسألة بسيطة على تعقيداتها ؛ فإذا سلّمنا بأنّ كلَّ منهج ناقص وكل ناقص يفتقر الى كمال ، وكل كامل مستحيل على هذه

5. Greimasel Courtes, op. cit.

الأرض ؛ اقتنعنا بضرورة تضافر جهود كل الكفاءات النقدية ، والعبقريات التنظيرية لمحاولة إيجاد مقاربة منهجية تبتعد ما أمكن عن النقص والخلل ، وتقترب ما أمكن من الكمال دون الترويج بتعصب لاتجاه أيديولوجى معين خصوصاً فى عهد جَنَحتْ فيه الأيدلوجيات الى الأفول والذبول بعد عنفوان وتوهج ، وأصبح الناس لا يبحثون فى أى مبدأ إلا عن المنفعة إذا كانوا ساسة ، وإلا عن الحقيقة إذا كانوا علماء . . .

وإنطلاقاً من حتمية انعدام الكمال فى أى منهج ، فإننا لا نستنيم الى أى منهج ، ونحاول أثناء الممارسة التطبيقية أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لينتج العمل الذى ننجزه شيئاً من الشرعية الذاتية ، ولنبتعد عن النظرة الميكانيكية الى النص : وهى نظرة الإيديولوجيين ، والنفسانيين ، والبنيويين والسيميائيين جميعا ؛ فكل من هؤلاء يحاول تحليل نص ما من وجهة نظر ضيقة لا تجاوز مدى اتجاهه .

ولكن انعدام الكمالية فى المنهج لا ينبغى أن يلقى بنا فى هوة بحيث نستسلم الى الكسل والقنوط مدعين أن لا فائدة من وراء أى مسعى ما دامت معرة النقص ضربة لازب تطاردنا حيث سعينا ، وأنَّى تَوجَّهنا ؛ بل علينا أن نعمل بصرامة وإصرار ، من أجل التطوير المستمر للأدوات المنهجية أصولاً وإجراءَ .

٢ ـ وإذْ كان علينا أن نعمل باستمرار فى سبيل تعميق الرؤية وتطوير الأدوات ، وتدقيق الاجراءات ، والتظاهر بالكفاءة الذاتية لتفجير الكامن وتوهيج الباهت ، وتوضيح الغامض ، وحصر الشارد ، والتحكم فى المُعْتَاصِ ؛ فإنما يعنى ذلك تسليمنا بإفلاس المناهج التقليدية العتيقة التى لا ينبغى مدارستها إلا على أساس تاريخى خالص ، كما قد يدرس العالم الألكترونى مبادىء الميكانيكا التقليدية ؛ فدراسة المناهج العتيقة يندرج ضمن إطار ابيستمولوجى خالص ، دون أن تكون له نتائج « براقماتية » فى المسعى النقدى المعاصر ، إن الاشتغال بالمناهج الحداثية يفضى حتماً الى انتاج معرفة ، أو نظرية للمعرفة ، على أنقاض مفكَّكات منها : على حين أن تفكيك نظرية تين الثلاثية مثلا لا يفضى إلا إلى

إنتاج نظرية مناقضة ، وخصوصاً فى الجزء الخاص بتأثير العرْقِ فى الكتابة الأدبية .

٣ ـ واستئنافاً لما ورد فى الحيثية الأولى من هذا التحليل المنهجى فإنه يمكن (وحين نعتمد اصطناع الإمكان فإنما نجيئه لِنَذَرَ البابَ مفتوحاً للمعارضين الذين يَأبَوْنَ ذلك تَأبياً) التركيب بين المناهج كالتركيب بين البنيوية والاجتماعية اللتين نجلتا منهجاً أطلق عليه « البنيوية التكوينية » ، وبإمكان التركيب بين الشكلانية الروسية والألسنية الديسوسورية اللتين نجلتا تياراً هو البنيوية ، وكالنحوية والميثولوجيا والفولكلور والألسنية العامة التى ولدتْ شيئاً اسمه السيميائية . . .

إن تهجين أى منهج أمرٌ ضرورى لتكتمل أدواته ، وليصبح أقدر على العطاء والرؤية .

٤ ـ يمكن اختيار منهج معين ، بتركيب أو بدون تركيب ، بناء على الجنس الأدبى المحلل أو المدروس ، ومع عدم طمعنا فى أن يرقى رأينا هذا الى مستوى النظرية فإننا مع ذلك نعتقد :

أ ـ إذا كان النص المحلَّلُ روائياً واقعياً ـ مثلاً ـ فإنه يمكن اصطناع البنيوية التكوينية فى تحليله مع اتباعِ التفكيك إجراءً .

ب ـ إذا كان روائياً جديداً فيمكن اصطناع البنيوية مع الاستعانة بالسيميائية كأداة للفهم ، والتفكيكية كإجراء منهجى للعمل .

ج ـ إذا كان النص شعرياً فيمكن اصطناع :

ـ إما البنيوية اللسانية مع استخدام التفكيك .

واستخدام البنيوية جىء به للكشف عن البنى الفنية للنص واستخدام اللسانية جاء للكشف عن جمالية النص وخصائص نسجه ومحاولة التوصل الى مفتاح السر فى هذا النسج (إيقاع ـ أدوات أسلوبية ـ توظيف الضمائر وأسماء الإشارة ـ تركيب الخ) ، واستخدام السيميائية فى تحليل نص شعرى إنما يكون للكشف عن نظام العلامات فى هذا النص على أساس أنها قائمة بذاتها فيه لا مجرد وسيط وذلك بتعرية البنية الفنية له بصهرها فى بوتقات التشاكل والتباين ،

والتناص والتقاين ، والانزياح الذى يُحَرِّفُ الدلالة عن موضعها فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليها ، وانضافت إليها ، بفضل التوتر الأسلوبى . . .

٥ ـ ويتعذر جداً ، فى رأينا على الأقل ، تناوُلُ نصٍ طويل ، سواء علينا أكان نثرياً أم شعرياً بمنهج جانح الى السيميائية لِمَا يتطلب تتبعُ كلِ منطوقاته من تحليل فردانى ، ومزدوج ، ومركب ، وجمعانى ، ونحوى ، ودلالى ، مورفولوجى ، من تحليل متشاكل وغير متشاكل ، متقاين ومتحايل . . . (من تبادل الحيز « الفضاء » المواقع فى النص) .

بيد أن النصوص الشعرية العادية الطول ـ (قصيدة متوسطة الحجم) يمكن أن نمارس عليها التحليل السيميائى فلا تمتنع عن تقبلها له ، دون أن يفضى ذلك الى طول مسرف وإسهاب مفرط ؛ إذ لو جئنا نطبق الأدوات السيميائية بكل حذافيرها على نص روائى طوله مئتا صفحة فقط لخرج التحليل المكتوب عن هذه الرواية فى ألف صفحة أو أكثر . من أجل ذلك نحسب أن لكل مقامٍ مقالاً ، ولكل حالٍ لبُوسَهَا ؛ وأن هذه الكثرة من المناهج كانت بمثابةٍ المعروضات المطروحة فى سوق الأدب : كل ناقد يأخذ بشىء مما يلائمه ؛ مما يلائم النص الذى يحاول تحليله ، منها ، فكثرتها من هذه الوجهة ليست عبثاً ، وإنما هى مزية ثقافية نلتمس فيها طَلِبَتَنا كلما احتجنا إليها .

وقد ارتأينا أن نتناول نصاً شعرياً على سبيل تطبيق بعض هذه النظريات السيميائية وارتأينا أن يكون نظامنا حيث فضاؤه وسطاً ، وهو « شناشيل ابنة الجلبى » الذى فرض علينا حجمه وشكله معاً أن نمارس عليه التحليل السيميائى الذى هو فى حد ذاته وقفناه على أدوات رئيسة هى : التشاكل ، و (اللا تشاكل = التباين) ، والتقاين والقرينة والرمز ، والحيز .

وقد اصطنعنا مصطلح « التقاين » لأول مرة فى العربية وقسناه على التشاكل على أساس أن النص الشعرى فى معظم الأطوار يمنحنا مظاهر إيقونية (ICÔ^NIQUES) لا تتجلى فى الأثر المتروك على الحيز (المرئيات) ؛ وإنما تتجلى أيضاً فى الأثر المسموع عبر الحيز (المسموعات من الأصوات المتشكلة هى

فى ذاتها من عدة أصناف صوتية ، خافتة ، ومتوسطة ، ومدوية) ؛ وفى الأثر الملموس (المماسات الخشنة كالمشوكات ، والمشعرات ، وكل ذوات النتوءات) والمحاسات اللينة : (كالحرائر وكل ذوات اللمس الناعم الطرى) ؛ وفى الأثر المشموم (كالشذى للعطر ، وكذلك التضوُّعِ الذى تشعر به وأنت تسير فى دَرَجِ عمارة بعد أن تكون سيدة متعطرة قد مرت من هناك . . . فإن ذلك التضوع يضارع ذلك الأثر الذى تحدثه القَدَمُ حين تمر من فوق رمل (أوطين أوثلج . . .) .

وقد كان امرؤ القيس اصطنع الأيقونية الشمية حين تحدث عن تينك المرأتين ـ أمِّ الحُوَيْرِثِ وأم الرَّباب ـ اللتين كانتا إذا قامتا تضوَّعَ المِسْكُ منهما . . . ولا تكون أيقونية الشم فى العطريات فقط ، وإنما قد تكون أيضاً فى الروائح الكريهة كالرائحة المؤذية التى يتركها حيوان قذر حين يمر منك قريباً فى الزمان والمكان .

وربما كان هذا المسعى هو الأول من جنسه فى تحليل أى نص عربى ، وكانت غايتنا من وراء هذا المسعى أن ننهض بتجربة تحليلية نُسْهِمُ بها فى الأعمال الحداثية العربية الأخراة التى بدأت تظهر فى المغرب والمشرق فى محاولة لإرساء أصول مدرسة عربية تقوم على قراءة النص الشعرى العربى من منظور إذا كان يتخذ بعض الأدوات المستجلبة من مناهج الغرب فإنه يظل مع ذلك فى أساسه عربى الذوق ، عربى الصقل ، عربى الإشراقة .

وقد قامت قراءتنا لهذا النص السيابى على جملة من السياقات أهمها :

أ ـ أننا لاحظنا فيه جنوحاً نحو النسيج التشاكلى أكثر من ميله الى التباين ، وهو شأن فى سيرة الحياة نفسها ، إذ على ما يميز الناس من تباين ، ويباعد بينهم من تنافر ، فإن التشاكل يظل أكثر وروداً فى علاقتهم بعضهم ببعض .

ب ـ إن هذا النص ، فى أحوالِ تَشَاكُلِهِ ، وتبايُنِهِ ، وتقاينه أيضا يقوم من حيث الدلالة على تراكم الانتشار والامتداد ، أكثر من تراكم الانحصار والتقوقع .

وقد حاولنا قراءة النص ، داخل التشاكل اللفظى والمعنوى قراءة ايزوطوبية

تنهض ، كما أسلفنا ، على منظور الانتشارية . والانتشارية هى أيضاً سيرة معروفة من سير الحياة التى تميل فى معظم مظاهرها الى هذا السلوك ، فالأجسام تنتشر فى الفضاء فتستحيل من الطفولة الى الشباب ؛ والحياة الطبيعية تتجدد كل موسم حين تجودها الأمطار فينمو الشجر وينجم النبت ، ويكبر الزرع ، وهكذا . . .

ج ـ إن التباين الذى منحناه ماهُولَهُ أهلٌ من الأهمية فى هذا النقص يمنح التشاكل دلالته ويمكن له فى التبوء الخطابى عبر النص . ويتشكل هذا التباين أساساً من التعارض المعنوى كالسواد والبياض بيد أنه يخرج من أطوار كثيرة عن هذا السياق ليتجلى فى الانحصار والتقوقع .

والقارىء الذكى الآن استطاع أن يقرأ ما بين السطور مما لم نقل ؛ وهو أن هذا النص الذى عالجناه ، تَحْكُمُه ، باصطلاح البنيويين ، والسيميائيين أيضا ، بنيتان اثنتان :

بنية انتشارية وبنية انحصارية ، وهذه الازدواجية هى نفسها أيضا شأن من شؤون الحياة ، حيث ظلت الازدواجية تهيمن على الفكر الإنسانى منذ خمسة وعشرين قرناً على الأقل ، حيث الليل والنهار ، أو الظلام والسواد ، والخير والشر ، والذكر والأنثى ، والموت والحياة ، والشباب والشيخوخة ، والعلم والجهل ، . . . وهلم جرا ، فالبنيتان معاً تمثلان تجسيداً لواقع الحياة الإنسانية وسيرة نظام الكون .

د ـ أننا كما أسلفنا الإشارة العابرة ، اتخذنا سبيل التعددية التشاكلية (**Pluri - Isotopie**) التى تقتضى تناول جملة من المعانى أو الدلالات أو السياقات المتراكبة فى نص خطاب واحد . إذ بدون تركيب ، أى بدون تعددية الاجراء ، لا يمكن البلوغُ من النص الأدبى المبلغ الذى يكشف عن طواياه ، ويبدى عن خفاياه ، ولكن هذه التعددية اقتصرت على التماس ثلاثة مظاهر سيميائية ، هى كما أسلفنا ، التشاكل ، والتباين ، والتقاين والتمايز ، مع الإمعان فى كل طرفٍ الى نحو بعض الظواهر الألسنية الأخرى إذا رأينا أن بعض ذلك مما يخدم النص ، والحق أننا بذلك لم نجاوز إطار هذه التعددية الإيزوطوبية التى تمنح الدرس

ضرباً من الحرية الألسنية فى التأويل والتحليل بحكم تعددية قراءاتها .

لكن لماذا السيميائية ؟ ثم ما السيميائية فى حد ذاتها ؟ لا نعتقد أننا مسؤولون ، أمام القارىء عن الاجابة عن مثل هذين السؤالين ، هنا والآن ؛ لأن هذا يتطلب كتابة تاريخية ونظرية مطولة قد يحين حينُها .

بيد أن ذلك لا يمنعنا من إلقاء أسئلة أخراة قد نُجيب عن بعضها ، هنا والآن ، وذلك مثل : ما علاقة الأسلوبية بالسيميائية من وجهة ، والبلاغة والسيميائية من وجهة ثانية ، وربما البنيوية والسيميائية من وجهة أخرى ؟ وهل أمكن الاجتزاء ببعضها دون بعضها الآخر بإدماج بعضها فى بعضها الآخر ؟

أما الأسلوبية ، عبر تاريخها الطويل فلم تُفلح قطُّ فى العثور على تعريفٍ جامعٍ يحدد موقعها من علوم اللسان ، أو علوم نتاج اللسان ، وعلى الرغم من المحاولات التى بذلت فى العهود الأخيرة لتطوير هذا المفهوم ، . . . ، فإن تلك المحاولات انتهت الى شىء من الخيبة العلمية جعلت المهتمين بهذا المجال لا يترددون فى إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها بصورة نهائية ، مما جعل الأسلوبية منذ سنة ١٩٦٥ لا تمارس البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى(٧) .

أما البلاغة التى هى « شكل قديم لتحليل الخطاب »(٨) فقد تكالب عليها علماء اللسان المعاصرون بالقدح والذم حتى أَقْنَعُوا بأنها فى تعداد الفنون المندثرة . ولكن مع ذلك ، ظلت البلاغة ماثلة فى أذهان الناس ، شرقاً وغرباً ، مما جعل معظم العلوم المناوئة لها لا تعترف بكثير من أصولها التى أدمجتها فيها . ولعل الذى أفضى بها الى الإفلاس أنها لم تعد تجاوز فى تاريخها الطويل ، شرقاً وغرباً ، أيضاً أدوات معينة لتحليل الخطاب مثل التشبيه والاستعارة ، والكناية والبديع .

وإذا كان كثير من هذه الأدوات نلفيهِ مَصُوغاً بشكل آخر فى علوم اللسان المحدثة ، ومنها السيميائية ، فإن ذلك لم يمنع السيميائيين من إدماجها نهائياً فى

(8) ID.

(7) M. Arrivé La Sémiotique Litteraire, in L'Ecole de paris, P. 131.

مبادىء علمهم الجديد ، أو يطمحون الى أن يجعلوا منه علماً جديداً على الأقل .

كان محكوماً على البلاغة ، فى عهد تطور فيه كل شىء ، أن تنتهى الى ما انتهت إليه بحكم قُصُورِيَّة أدواتها بالقياس الى ما تطمح إليه السيميائية فى تسلطها تسلطاً مُريعاً على التراكيب والألفاظ وأجزاء الألفاظ (المورفيمات ، والفونيمات والسانتاقمات) ثم تحليل التشاكلات التى تحدث عبر هذه التراكيب بتقنيات متطورة كثيرٌ منها مستجلبٌ من الفلسفة ، والمنطق ، واللسانيات وحتى من العلوم الدقيقة . . .

على حين أن الشعرية حاولت المقاومة والتأبى فى وجه السيميائية حيث لا يبرح الناس فى الغرب مختلفين على أن يدمجوها فى السيميائية ويستريحوا ، كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها ، ويبقوا عليها مستقلة ، ولا يبرح التطاحن قائماً فى فرنسا بين قريماس وأشياعه وبين ميكوثيك فى كتابه « العلامة والشعر »[9] حيث لا يتردد فى رفض علمانية السيميائية . ونتيجة لهذا الرفض الضمنى فإنه يميل الى عدها مجرد ميثولوجيا !

والذى يعنينا هنا أن هذا العلم الذى هو السيميائية أو هذا الشىء الذى يشرئب بكل قوة الى أن يكون عِلْماً كاللسانيات مثلا ، يحاول التسلط على النص من حيث هو ، وعلى النص الأدبى خصوصاً لما فيه من أيزوطبيات لا توجد إلا فيه بحكم جمالية نسجه ، ومجازية استعمالاته ، وإسهابية وصفه ، وانزياح لغته .

والسيميائية بحكم عنفوان شبابها ، وقوة أسْرِ تقنياتها التى تقوم على الفيزياء والرياضيات والفلسفة والمنطق . . . تحاول احتواء كل العلوم التقليدية ، كما رأينا ، التى بها يحلل الخطاب الأدبى .

من أجل ذلك جئنا نحن اليوم ، الى نص من نصوص بدر شاكر السياب ، فحاولنا تحليله بأدوات سيميائية آملين أن لا يصدم ذلك القارىء العربى قدر

(9) Ed. Gallimard, Paris, 1975.

ما يفتح أمامه آفاقاً عِرَاضاً للتحليق فى مجال كم هو فسيح ، وكم هو ، على تعقيدات أدواته وجفاء مصطلحاته ، جميل ومثير .

ولكن ما التشاكل ؟ أو المشاكلة أو المجانسة والمشابهة . وهذا المصطلح وضِعَ أصلاً فى الفرنسية كمفهوم من مفاهيم علم الكيمياء وقد اصطنع لأول مرة سنة ١٩٣٣ من قبل لاروس وهو نَحْتٌ من لفظين يونانيين :

(ISOS) ومعناه يساوى أو مساوٍ ، و (TOPOS) ومعناه المكان فكأن هذه التركيبة تعنى المكان المتساوى ، أو تساوى المكان ؛ ثم أطلق التعبير على الحال فى المكان ، أى فى مكان الكلام فقصد به الى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنة والمتمثلة فى التعبير أو الصياغة ، وهى متمثلة فى المضمون ، تأتى متشابهة مورفولوجيا ، أو نحوياً ، أو أيقاعيا ، أو تراكبياً ، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام .

ويبدو أن هذا المصطلح لم يجر فى العربية إلا فى بداية الأعوام الثمانين ، ولا نعلم أن معجماً عربياً ، مما نملك على الأقل عرض لهذا المفهوم السيميائى الذى لا يبرح طرى الإهاب ، جديد الثياب ، حيث لم يجر فى لغة السيميائيين إلا منذ أن اصطنعه قريماس آخذاً إياه من مصطلحات الكيميائيين ، فشحنه بدلالة اصطلاحية جديدة .

إن هذا اللفظ (التشاكل ، أو المشاكلة) و (المشاكلة تجرى كثيراً فى لغة أبى عثمان الجاحظ) ، على الرغم من ورود ما يشابهه فى البلاغة العربية إلا أنه بهذا المفهوم المعقد القائم على تسخير كل علوم اللسان فى تحليل نص من النصوص ، لم يستعمل لدى الأقدمين ، ولا حتى لدى المعاصرين إلا منذ عشر سنوات على الأكثر .

ولقد كتب عنه قريماس مادة طويلة فى معجمه[10] فتحدث فى الحقيقة عن أنواع كثيرة من التشاكل لا عن نوع واحد حيث هناك تشاكل نحوى ، والآخر دلالى ، والآخر محمولى أو فاعلى ، والآخر جزئى ، والآخر كلى ، كما أن هذا التشاكل قد يتعدد (Pluri - Isotopie) يزدوج (Bi - isotopie) .

---

(10) Greimas et Courtes, op. cit, P. 197 - 199.

والتشاكل من بين تعريفاته أنه عبارة عن محور تركيبي على مدى سلسلة تركيبية من الكلام مؤلفة من كلاسيمات (Classemes) تستطيع ضمان التجانس للخطاب المنطوق(١١) .

وانطلاقا من بعض هذا التعريف فإن مفهوم « تركيب » (Syntagme) يجب أن يضم على الأقل صورتين معنويتين هما اللتان يمكن أن تشكلا السياق الأدنى الذي يفضي الى قيام تشاكل (Isotopie) ويعرف (F. Rastier) التشاكل على أنه نواة تركيبية (Iterativité) لوحدات ألسنية (ظاهرة أو غير ظاهرة) منتمية إما الى التعبير ، وإما الى المضمون ، أو هو بوجه عام تكرار لوحدات ألسنية(١٢) .

ويعرفه أصحاب معجم اللسانيات(١٣) على أنه وحدة دلالية تتسم بسمات خاصة فتفضي الى اعتبار خطاب ما على أنه كل من المعنى (Signification) ويمكن ان توجد جملة من التشاكلات في خطاب واحد مثل قولنا : يا لَهُ مَنْ وَلدٍ !
فإن المعنى يتحدد بناء على سياق الكلام فقد يكون هذا الولد ذكياً لطيفاً محبوباً ، وقد يكون غير ذلك .

على حين أن دولاص (Delas) عرَّفه على أنه جملة من إسهامات لوحدات ألسنية غير ظاهرة بالتناقض مع تنوعٍ لوحدات ألسنية أخرى ظاهرة(١٤) .

وعلى أن من الأمانة ألا نجتزىء بتعريفنا الذى كنا أدرجناه فى بداية الكلام ، وهو تعريف لا نتعصب له ولا نتمسك به وإنما هو شيء أطلقناه لتفهيم هذه الدلالة وتوصيلها الى القارىء العادى ، ونَعوج على تعريف كان اقترحه محمد مفتاح بعد أن كان عرج على تعريفات قريماس وراستى وجماعة « م » وزعمٍ أنه هو الأكمل والأمثل والأجمع والأمنع ؟ ونصُّهُ « تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإركام (كذا ، والوجه تعدية ركم بنفسه كما هو متداول فى كل المعاجم

(11) ID., P. 197.

(12) ID., P. 199.

(13) Dictionnaire de linguistique. Isotopie, P. 211, Larousse, Paris 1973.

(14) Litterature, no 27/1977, P. 104.

العربية) قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة »(١٥) .

ونحن على اعتزازنا الشديد بأن يتصدى دارس عربي الى هذه التعريفات الحداثية فيحاول استكمال نقصها وتوضيح غامضها إلا أن تعريفه هذا مع ذلك على طوله يظل غامضاً لدى القارىء ، بالاضافة الى اصطناع ألفاظ لا صلة لها بالسيميائية ولا بِنَقْدِ النص إطلاقاً مثل (تنمية) ومثل (ضماناً) كما أن عبارة سلبيا وإيجابيا لاتعجبنى ، وهي مما يأباه الذوق الأدبي العام ، وهي عبارة يبدو أن الناقد استخلصها من مصطلحات المربع السيميائى لقريماس ، وإذا كنا نؤمن بضرورة الاجتهاد والتطلع الى التطوير فإن ذلك لا يَحْظُرُنَا من الميل الى التأنى والتثبت قبل الإقدام على تعريف مثل هذه المفاهيم الزئبقية .

أما بالقياس الى مفهوم (التباين) أو (الاختلاف) (Differencb) فهو مصطلح قديم من مصطلحات المناطقة ويقيمه السيميائيون على مثال شهير يوردونه وهو أن « الغيرية مقابل الهوية (الإنية) » (Altérité # isentité) .

ويشترطون فى تركيب التباين وجود طرف ثالث ما ، يحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول ، أو المسند والمسند إليه ؛ وهو يمكن أن يقوم على حد أدنى من الكلام متمثلاً فى بنية ما ، حيث إن أدنى ما تحتمل هذه البنية ، كما يذهب الى ذلك قريماس ، هى « وجود لفظين بينهما »(١٦) ، ولابد من أن يكون بين هذين اللفظين معاً شيء يشبك بينهما ، وشيء آخر يباين بينهما .

ومعروف لدى السيميائيين أن (التباين) يكون مشحوناً بشيء من الانزياح بين وحدتين أو جملة وحدات فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى : « ومهما يكن ، فإن التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذى يكون له بمثابة دعامة يقوم عليها . وبافتراض أن التباين والتشابه هما اللذان يكونان علاقات (. . .) جديرة بأن تجتمع وتتشكل فى مقولات نوعية هى المتمثلة فى الغيرية والهوية يمكن بناء (. . .) بنية دنيا للمعنى »(١٧) .

(١٥) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، ص ٢٥ .

(16) Greimas, Sémantique Stucturale, P. 19.

(17) Greimas et Courles, op. cit. P. 100.

وعلى أن مثل هذا الاختلاف الذى نتحدث عنه لا يشكل صميم ما نرمى إليه من وراء العنوان حيث إنه إذا كان التشاكل أو الازوطوبى يعنى فى أصل النحت تساوى المكان ؛ فإن هذا التباين الذى نريد هو ما يطلق عليه بالفرنسية (Helérotopie) حيث إن هذا المصطلح منحوت من لفظين يونانيين هما (Heteros) ومعناه « غير » أو « آخر » ، و (Topos) ومعناه ، كما كنا ذكرنا من قبل ، « مكان » : فكأن الايزوطوبى إنما هى « المكان الآخر » فى مقابل « تساوى المكان » .

ولنا الآن بعد أن أعدنا هذا المصطلح الغربى الى أصوله التى ركب منها أن نترجمه بالتباين كما نترجمه بالاختلاف دون أن يكون ذلك مستسمجاً أو مُسْتَقْبَحاً ؛ فالذوق العربى متعود على اصطناع أو استماع مثل هذه المنطوقات .
وهذا المصطلح اصطنعه قريماس للدلالة على اختلاف الحيز ليعنى هناك ، أو غير هذا من المكان(١٨) .

وان لمن الواضح أن التباين المعنوى سيرة تعتور سلوك كل المبدعين ، وهذه السيرة تكون اعتباطية فى أحوال ، وموظفة قصدية فى أحوال أخرى ، ففى النصوص الأدبية العربية التى اشتهرت بكثرة العمل الفنى باللغة ككثير من المقامات (من الحريرى الى اليازجى) ، وككثير من الرسائل مثل الرسالتين الهزلية والجدية لابن زيدون نظفر بنماذج لا تكاد تحصى ولا تحصر تجرى فى سياق التباين المعنوى .

والحق أن البلاغة العربية كانت لحنت إلى التباين كما كانت لحنت إلى التشاكل وحاولت دراستهما ولكن بأدوات لم تعد لائقة لمناهج العصر ، وقد ورد التباين تحت تصنيفات وبمصطلحات بلاغية مختلفة مثل الإنشاء والخبر (ولكن دون العناية بهذا الضرب من التباين) عبر النصوص الأدبية أو عبر نص أدبى معين كأن يدرس دراسة تطبيقية فى قصيدة من القصائد لينظر مدى تحاورهما ، وأيهما أكثر اصطناعاً ، ثم أيهما أحسن توظيفاً وأجمل إيراداً) وهو شأن المعاصرين اليوم ،

---

(18) ID., P. 172.

ومثل الطباق (الليل ـ النهار مثلاً) ؛ ومثل المقابلة وهى كقول أحد الأدباء العرب « ليس له صديق فى السر ، ولا عدو فى العلانية » . . .

والتباين واسع ومتشعب يتخذ له طرائق قدداً من العسير حصرها كلها هنا فى هذا المدخل العجل ، وهو مفهوم سيميائى يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارىء فى خديعة الألفاظ كقولنا مثلاً : « الصباح هو المساء » ، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعنى الصباح ، والآخر يعنى المساء ؛ ولكن لفظ العلاقة هو الذى أثر فى تفاعل العلاقة بينهما فجعلهما شيئا واحد حيث أفضى بهما الى التساوى المطلق فإذا الصباح فعلاً فى هذا التصور مساء ونتيجة لذلك فإذا المساء أيضاً صباح ، فالأمر واحد . وعرض ذلك رياضياً :

أ = ب ————

أ + ب ——

ب = أ ————

ولكن ما نصنع بظاهر الدلالة ، حيث إن هناك دالين اثنين : أحدهما يعنى زمناً معيناً من النهار (الطرف الأول) وأحدهما الآخر يعنى زمناً آخر معيناً (الطرف الثانى) من هذا النهار ؟

إن النظرة الساذجة الى هذا التركيب قد تنخدع له ، على الرغم من وجود العلاقة النافية لهذه الخدعة المحتملة ، فتصنفه لأول وهلة فى سياق التباين حيث إن المساء فعلاً مُخْتَلفٌ عن الصباح ، ولكننا بقراءة متأنية ، واندفاعاً من اعتبار العمق ، أى من اعتبار الزمنية التى تجمع بين الموضوع والمحمول من وجهة ثم من اعتبار طرف العلاقة الذى يوحد بينهما ـ أدبياً ـ فإن الدلالة تتحول الى سياق التشاكل الصريح . فالاختلاف فى اللفظ لم يَكْفِ لاعتبار هذين المقومين فى سياق التباين الذى أتاح هذه الدلالة الجديدة التى هى الانزياح .

بيد أن هذه القراءة تقوم على التأويل المجازى المحض (وهو أمر وارد فعلاً فى هذا المنطوق الذى مثلنا به) . والمجاز لا يستطيع أن يلحق دلالة الموضوع بدلالة المحمول فى كل الأحوال ، فحين نقول هذا الرجل بحْرٌ فذلك لا يعنى

بأى وجه إلحاق هذا بذلك ، أو ذلك بهذا ، إذ يستحيل أن يصبح الرجل ، أى رجل ، بحراً من البحار مهما أوتى من الكرم والثراء ، وإذن فتصور :

أ = ب

تصور لا يقوم على المنطق الحقيقى للأشياء ، وإنما يقوم على المنطق الدلالى الذى يقوم هو أيضا على إدراك علاقة لغوية خفية فى تراكب مقومين متجاورين بحيث ينتقل معنى المحمول الى معنى الموضوع ليقع بينهما التساوى .

أما بالقياس الى التقاين فإننا قد نكون أول من أصطنعه على هذه الصورة مُجْرِيَنهُ فى الصياغة العربية بعد أن تعذر ، مؤقتاً ترجمة صحيحة لمدلول هذا المصطلح .

والأصل فى الاستعمال الدارج هو « الإيقونية » ، وقد انحدر هذا الحرف أصلاً من اللغة الاغريقية (Eikón eikonq) ثم استعمل فى الروسية (Ikona) ثم استعمل فى اللغة الانجليزية سنة ١٨٣٣ تحت شكل (Icon) وفى الفرنسية سنة ١٨٣٨ بلفظ (Icône) .

وكان يعنى فى أصل الاستعمال الانجليزى والفرنسى « الصور المقدسة للديانة المسيحية ، وخصوصاً للمسيحية الشرقية . ولعل أول من اصطنعه مصطلحاً سيميائياً هو بيرس (Peirce) الذى عرفه بعلاقته الشبهية مع العالم الخارجى »[١٩] التى تمثل امتلاك الخصائص نفسها بالقياس الى الشىء المدلول عليه بذاته[٢٠] ، كخريطة جغرافية فهى ايقونة للبلد الذى تجسده على مجرد ورقة .

وهو يعنى لدى جون مارتينى « شيئاً يتحاور مع آخر بعلاقة شَبَهٍ بحيث نستطيع أن نتعرف عليه ببداهة »[٢١] .

والأيقونية هى كل أثر متروك على شىء آخر ، بقصد أو بدون قصد ، كانعكاس وجه فى صفحة عين ماء ، أو أثر قدم فوق رمل أو ثلج ، أو ظهور

(19) Greimas et Courles, op. cit. Iconicile, P.177.

(20) Dictionnaire de Linguistique, Icone, P.248.

(21) J. Martinet, Pour la semiologie, P. 60 - 61.

جسم على مرآة كبيرة ، أو وجود صورة لشخص نعرفه أو لا نعرفه من قبل ، وهلم جرا . . . فكل هذه الانعكاسات أو الاستحضارات تعد أيقونية .

وكانت الغاية من استحداث الأيقونية في السيميائية هي التمكن من استحضار شيء بعيد ، أو غائب ، أو متعذر ، بما يشبهه : نظراً وذوقاً ، وشماً ، وسمعاً ، ولمساً ؛ أو الاستعانة بها على تمثل الأشياء بتجسيد طرق كانت في الحقيقة معروفة في سيرة العالم الطبيعي كمعرفتنا لحضور شخص ، دون أن نستعمل النظر ، لمجرد سماع صوته ، فالصوت هنا (تقديم التحية مثلاً) إنما هو ايقونية لذلك الشخص غير المنظور ، فحاسة السمع هنا حلت محل حاسة البصر بفضل الصوت الصادر عن ذلك الشخص المفترض .

ويمكن التوسع في هذا الاتجاه بحيث تكون قطرة الدم العالقة بالأرض ايقونية لجرح في جسد ، أو رعاف في أنف ، أو نحو ذلك ، كما قد يكون الضوء الأخضر ايقونية للإباحة في المرور ، والأحمر للمنع ، والبرتقالي للحذر أو الانتظار ؛ كما يكون سماع نشيد وطني ايقونية لخطاب رئيس دولة ، أو زيارته لبلد ما ، ونحو ذلك . . .

ولعل بعض هذه الإشارات يجعلنا نعتقد بأن الإيقونية عالم فسيح لا حدود له ، وهي وحدها عالم سيميائي بذاته لمن يريد أن يتقصى آثارها ، ويتعمق مظاهرها المتعددة المتجددة .

ونحن اصطنعنا « التقاين » ليزدوج مع « التشاكل » و « التباين » من وجهة . ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لا تكون الايقونية مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط ، وإنما هي شيء له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة ، والشعري بخاصة ، مع العناصر السيميائية الأخرى .

والتقاين يكشف ، بلا ريب ، عن مدى قدرة تعامل نَاص بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمذوقات والمشمومات ، وهذه المظاهر لون إضافي للتشاكل والتباين ، فيتسلط التحليل على العمق والسطح

بكل ما ينشأ عن ذلك من تمثل لعلاقات أخراة قد تجاوز العمق والسطح الى ما يجاورهما ويحوم من حولهما .

وهناك فرعية أخرى سيميائية ركزنا عليها التجربة التحليلية للتعامل مع هذا النص ، ربما لأول مرة على هذا النحو من السعة والشمول ، وهى ما يطلق عليه بيرس (Indice) ، إذ هو يميز بين ثلاثة مفاهيم متقاربة بحيث قد يفضى اليها التداخل بسهولة ، وهى بالاضافة الى المفهوم الذى ذكرناه : (Symbole) أى الرمز ، والايقونية التى تحدثنا عنها فى بعض هذه المقدمة .

وقد عدنا الى ما لدينا من مصادر ألسنية وسيميائية باللغة العربية لننظر كيف ترجم من سبقنا هذا المفهوم ، فألفينا عبدالسلام المسدى يهمله من قائمة مصطلحاته التى عقدها فى آخر كتابه : « الأسلوبية والأسلوب » ؛ على حين أن سعيد علوش ترجمه بـ « المقياس » وعرفه بأنه « حدث يدرك مباشرة ، ويعرفنا على شىء آخر غير ما هو ، ويعنى أيضاً نمط العلاقة التى تكون فيها العلاقة طبيعية لا عرفية بين الدال والمدلول »(٢٢) .

وهناك من يترجمه بالمؤشر ، والحق أن المؤشر (Indicateur) الى جانب كونه يدل على حركة مادية كحركة عقرب جهاز ، فهو ترجمة سيئة لمفهوم (Indice) الذى لا يعنى « المؤشر » فى حقيقة الأمر حيث رأينا أنه هو (Indicateur) . ويشيع مفهوم (L'indice) فى لغة الإدارة الجزائرية تحت مصطلح « الاستدلال » ؛ وهو أمثل حتماً من المقياس والمؤشر ، كما يوجد من ترجمه بالقرينة .

أما نحن فقد تأملنا هذا المفهوم ، ثم بدا لنا أنه كان موجوداً فى الفكر العربى : النحوى والحضارى العام ، وذلك تحت مصطلح « العَلَم » ، وقد جاءوا به من « عَلَمَه » على وزن « كَتَبَه » يَعْلُمه ويعلمه علماً : وسَمه ، وعَلَمَ نَفْسَهُ وأَعْلَمَهَا : وسَمَهَا بسيما الحرب »(٢٣) .

(٢٢) سعيد علوش ، المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مطبوعات المكتبة الجامعية الدار البيضاء ، ١٩٨٤ ص ١٠٥ .

(٢٣) ابن منظور ، لسان العرب ، (علم) .

« والعَلَمُ رَسْمُ الثوب ، وعَلمُه رَقْمُه (. . .) والمَعْلَمُ : الأثر يستدل به على الطريق »[٢٤] .

والعَلَمُ لدى النحاة هو ما « دل بذاته على الماهية تارة ، وعلى الحاضر أخرى كأسامة »[٢٥] الذى هو عَلَمٌ على جنس الأسد ، وثعالة الذى هو علم على جنس الثعلب .

فلما كان علم أى شيء دلالة على نفسه ، أو على جنسه ، فلم لا يكون الدخان فى المثال المشهور فى تعريف هذا المفهوم السيميائى وهو « لا دخان بلا نار » عَلَماً للنار ، والرَّعْدُ عَلَماً للمطر . . . ؟

إننى إذن أرى أن مفهوم العَلَم قادرٌ على احتمال الدلالة التى نفخها بيرس فى مصطلحه هذا ، ولو بتقوية هذه الدلالة العربية وتَوْسِيعها . مع أننا كنا ألفينا ابن منظور اصطنع بجانبها مرة « الوَسْم » ، ومرة « السيما » مما يدل على صلاحية « العَلَم » للنهوض نهوضاً كُفُؤاً بالدلالة على هذا المفهوم السيميائى الغربى .

وقد جئنا ذلك لأننا نعتقد أن المصطلح الذى نصطنعه فى كتاباتنا الجديدة من الأمثل له أن يكون قد نشأ فى البيئة الحضارية العربية ليكون مسعانا العلمى استمراراً لا انقطاعاً ؛ على حين أن (المقياس) و (المؤشر) أو (الاستدلال) لا علاقة لها ، حسب اطلاعنا على الأقل ، بعلوم اللغة العربية .

والسيميائية المعاصرة تعرف « العلمية » بحسب وظيفة الميكانزم الذى يكون لـ « التعليم » (Indication) فتكون العلمية هى الفعل الذى يفضى الى تعليم ، وإذن فالعلاقة بين العلمية والشيء المعلِّم أوالمعلَّم ليست بسيطة ، ومن المستبعد أن تتشكل فقط تشكيلاً مباشراً بين العلامة والواقع الوضعى : إذا أن العلمية تتأتى أيضا بوساطة الطابع السلبى .

إن العلمية تصنف حدثاً ما (هنا مثلاً : ظهور دخان) إذ لا دخان بلا نار ويحتوى على مرجعية تحيل الى عالم الخطاب حيث إن النار تبث الدخان »[٢٦] .

(٢٤) م . س .
(٢٥) ابن هشام ، شذور الذهب ، ١ / ١٣٨ ، القاهرة ١٩٦٠

(26) Dictionnaire de Linguistique, Indice., P. 256.

واقترح رولان بارت أن تصطنع العلمية ، فى علم السرد ، مناقضة لـ « لُمُنَبَّئِيَّة) حيث إن الذى ينبىء ، يجنح لإعطاء الشرعية لواقعية المرجع (تحديد السن لشخصية ما مثلاً)(٢٧) .

وقد حاولنا نحن متابعة الظلال الدلالية التى تمنحها العلمية السيميائية فى هذا النص فدرسناها فى علاقتها داخل نفسها) كما حاولنا دراستها فى علاقتها بالايقونة التى هى ، فى حقيقة الأمر ، لا تبتعد عنها كثيراً .

وقد توسعنا لدى التطبيق فى المفهومين معاً ، حيث اعتورتنا أطوار كانت العلمية فيها ربما تركبت من سيميائيات بصرية ، وسمعية ، ولمسية ، وذوقية جميعاً ؛ مع أن لا قريماس ، ولا أصحاب قريماس أومضوا الى إمكان تركيبية العلمية ، على الرغم من إنهم كانوا أكدوا تركيبية التشاكل . . .

على حين أن التحايز الذى قرناه بالتقاين والتشاكل والتباين فإنما أخذناه من الحيز ، والفرق بين الحيز والتحيز والتحايز تدل عليه خاصية كل صياغة ، فالحيز فضاء محايد يقع عليه ما يمكن أن يقع فى بابه دون رد فعل دلالى أو سيميائى منه ، على حين أن التحيز يكون بمثابة جهاز لإنتاج الحيز ، مثله مثل التقيين الذى اصطنعناه أيضا لهذه الغاية الدلالية ، أما « التحايز » فهو كما تدل عليه الصياغة ، ليس جهازا لإفراز الحيزات ، وإنما هو مظهر تفاعلى يستجيب لأى مظهر حيزى داخل الخطاب الشعرى فيتعامل معه على النحو الذى يقتضيه السياق .

ونحن ببعض ذلك لا نريد أن يكون الحيز مجرد مظهر سيميائى أخرس ، أو سلبى ، أو محايد فى الخطاب ، وإنما نريد أن يكون له شأن من الدلالة والحركة السيميائية التى تحدد معالمه ، وتضبط وظيفته التى تجاوز الطور التقليدى الذى يقوم على تصور مكان جامد وباهت الى طور من السيميائية يسخر اللوحات الخلفية لهذا الحيز لمنح الخطاب أبعاداً دلالية جديدة تمنحه التماسك الألسنى ، وتجعله قادراً على التولج فى أعمق الأشياء وأدقها ما أمكن ذلك .

---

(27) Greimas et Courles, op. cit., Insice, P. 186.

إن جهاز « التحييز » يحتاج الى مراس ، وإلى قدرة ألسنية ، وإلى « حس شعرى » من أجل الذهاب الى أبعد طاقاته التى تفجر الحيز فتجعله يفرز المكان ، وما يحوم من حول المكان سطحاً وعمقاً ، وفضاء وأرضاً . وإذا كان هذا الجهاز[٢٨] لا يبرح مفتقراً الى تقعيد يجدد معالمه ، وتنظير يضبط مجالاته ، ويرسم له المنهج الذى يتخذ الشكل النهائى ليمكن الإفادة منه فى تحليل الخطاب الأدبى ، فإن ذلك لا يحظرنا من أن نتولج نحن فى مرحلة التطبيق .

ذلك ونحن نميز بين « المجال » ، و « المكان » ، و « الفضاء » ، و « الحيز » الذى نؤثره من بين المصطلحات الأخرى ليكون للمكان الأدبى ، للمكان فى أى نتاج أدبى . وقد كنا تحدثنا عن هذا فى مواطن أخراة فلا مدعاة لتكرار ما قيل هناك ، هنا .

بناء المعلقات السبع بين كمون الفعل وترميزه وتحققه

عالي سرحان القرشي

« ١ »

من الذين أشاروا إلى بناء القصيدة العربية ابن قتيبة ، الذي حاول أن يعلل طبيعة ذلك البناء ، حيث قال « سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربْع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها ؛ إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف نازلة المدد ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا قد علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقَّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ماناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر في قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدّل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر ، ولم يُطِل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد[١] .

وهذا الذي يذكره ابن قتيبه يلاحظ فيه عدة أمور :

١ ـ انه ينطلق ضمن التصور النفعي للشعر « التكسب » .

٢ ـ أنه لا يعتد ببكاء الديار في بداية القصيدة ، إلا من باب أنه سبب لذكر أهلها الراحلين عنها ، ليكون ذلك سببًا لذكر النساء ، الذي يكون فيه استمالة للقلوب ، فكأنه يجعل ذلك بمثابة المقدمة التي لا تعني إلا سببًا داعيًا لسماع المديح في القصيدة .

٣ ـ تجريد وصف الناقة ، والرحلة من الشاعرية الفاعلة في النص ، فكأن ذلك لا يكون في النص الشعري إلا ليوجب على صاحبه « الممدوح » حق الرجاء وذمامة التأميل ليبعثه على المكافأة ويهزّه للسماح .

٤ ـ هذا البناء الذي يفسره ابن قتيبة يدخل القصيدة العربية في فلك المديح ، وكأن أغراض القصيدة العربية منحصرة في ذلك ، وذلك ماينفيه أدنى تأمل ؛ فمن المعلّقات السبع نجد معلّقات امرىء القيس ، وطرفة ، وعنترة ، ولبيد ، وعمرو بن كلثوم ليس فيها مديح ، وفي قصيدة الحارث بن حلزة مديح لعمرو بن هند في أبيات محدودة في سياق ردّه على وشاية عمرو بن كلثوم بقومه ، وقد جاء المديح في معلقة زهير في نسق إشادته بالصلح والسلام ، وبمن تحمل الديات ، وبهذا ينتفى غرض الشاعر من أن يوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ليهزّه للسماح ، ويبعثه على المكافأة ، ينتفي ذلك الغرض من عيون الشعر الجاهلي ، ليسقط بعد ذلك صدق ذاك التبرير الذي قدمه ابن قتيبة لتقسيم القصيدة الجاهلية .

ـ ٢ ـ

ولو نظرنا إلى كل قصيدة من المعلقات على حدة ، لوجدنا لكل معلقة بناء مغايرًا لبناء المعلقة الأخرى ، حتى وإن تشابهت في بعض الجزئيات مع المعلقات الأخرى ، فإذا كانت المعلقات تبدأ بذكر الآثار والديار الدارسة عدا معلقة عمرو بن كلثوم ، فإن في هذه الجزئية أشياء تختلف بها كل معلقة عن الأخرى ، ولذا رأينا ضرورة الوقوف على كل قصيدة منفردة لنبين مناحي هذا الاختلاف ودلالاته .

وقبل أن نصل إلى ذلك ، سننتقل من ظاهر هذا البناء ، إلى إطار عام ،

تقاس به القصيدة الجاهلية ، يحرص على تفاعل جزئياتها ، وتناميها داخل هذا الإطار ، فإذا كانت معظم النصوص تسير على النسق التالي (على اختلاف بينها في التفصيلات التي تكسب كل نص خصوصية مميزة) : الأطلال ـ الناقة ومايتعلق بها من تشبيهات ورحلة على ظهرها ـ بطولات الشاعر وبطولات قومه ، أو المديح أو الهجاء . .

فإنّا من الممكن إذا قارنّا بين ماتبدأ به القصيدة وتنتهي إليه ، أن نجعل لذلك الأقسام الثلاثة التالية :

١ ـ مرحلة كمـــون الفعل .

٢ ـ مرحلة ترميز الفعل .

٣ ـ مرحلة تحقـــق الفعل .

١ ـ مرحلة كمون الفعل :

تبدأ هذه المعلّقات بالأطلال ، والأطلال ليست مكانًا جامدًا يبكي الشاعر على فراقه ، وإنما أصبحت مكانًا تنغرس فيه بذرة الفعل الإنساني ، يتسم ببقائه على الزمن ، حين يقرنه الشعراء بالوجود الإنساني الظاهر في التسمية التي سمى بها الإنسان الأمكنة ، وأخذ الشاعر يعددها ، وحين يشبهون الأطلال بما يبقى ملازمًا للإنسان ، ومانحًا له المعرفة في تشبيه الأطلال بالكتابة ، أو بما يحقق للإنسان الحيوية والبهجة ، في تشبيهها بالزينة .

ثم أن هذا المكان الذي أقفر منه الإنسان عادة مايوصف بالإخصاب ، وإذا عرض الشعراء بعد ذلك لرحيل الحي ، ورحيل النساء الظاعنات ، فإنهم يذكرونهن بأبهى حلّة وأغلى متاع ، ويشبهونهن بالأشجار المحمّلة بالثمر ، ويجعلون غاية رحلتهنّ الماء والاستقرار عليه . . فكأن ذلك أمل في هذه المرحلة من بناء القصيدة بالفعل الإنساني ، وتفاؤل إلى غايات يبلغها ، يرسمها الشاعر في هذه الأرض المخصبة ، ويرسم حيوية الإنسان في هذا النعيم في تلك العلاقة من الحب التي ولت ، وانقطعت ، واقترنت بالبكاء على الديار ، الأمر الذي يجعله يجد الحاجة إلى تعلق بآخر يقف معه على هذه الفجيعة .

وتتجسد في هذا الفعل الكامن في هذه الجزئية من بناء القصيدة تقلبات الفعل :

من جدب إلى خصب

من حب إلى فراق

من مأساة فرد إلى مأساة جماعة

من انتقال من جدب إلى استقرار في خصب

فنلاحظ أن الأسى الذي يجلل هذه « الوحدة النصية » والتقلبات التي تتحرك خلالها ، يرسم صورة للأمل ، الذي يبرز في تلك الأرض التي أخصبت بتغيرها ، وتقلب الدهر عليها ، وفي تلك الأرض التي رحل إليها الظاعنات ، واستقرت فيها عصا الترحال ، فكأن هذه الفجائع هي وسائل الالتقاء مع القدرة التي تمكّن هذا العاشق من عشق الأرض والحياة ، والتضحية في سبيل ذلك .

٢ ـ مرحلة ترميز الفعل :

وهذه المرحلة نسم بها جزئية القصيدة ، حين يعلن الشاعر صرمه للمحبوبة ، وعزمه على الرحيل على ظهر الناقة ، ووصفه للناقة والتشبيهات الواقعة في هذه « الوحدة النصية » لعالم الوحش . ولقد أسميت هذه المرحلة « ترميزًا » لأن الفعل القوي الماثل فيها ، الذي يسنده الشاعر إلى ضمير المتكلم ليس فعلاً خاصًا بشاعر دون آخر ، وليس مرتبطًا بحادثة معينة ، وإنما هو تقليد فني ظاهر في القصيدة ، فمن هنا جاز أن نطلق عليه « الترميز » الذي يرمز للعزيمة والفعل الذي ينشد الشاعر حصوله بهذه القطيعة الحادة للفجيعة والبكاء ، والقيام برحلة توازي تلك الرحلة التي تقوم بها المحبوبة وصويحباتها في المرحلة السابقة .

وتفارق هذه الرحلة تلك بأننا لا نجد في السابقة قلقًا وإنما ابتهاجًا ، ولا معاناة وإنما وصولاً إلى الماء . بينما هذه حافلة بالقلق ، وحافلة بالمعاناة والتعب والنصب ، فتبدأ تلك المعاناة بذكر همه ، ثم ذكر نصب الناقة ، وجهدها في تجاوز العقبات ، ذلك التجاوز الذي يتجاوز به الترميز عالم الإنسان إلى عالم

الحيوان . ★ ذلك لأن هذا التوجه نحو الفعل ونحو القوة هو رحلة في العالم المجهول الحافل بالمفاجآت والمكتنف بالعقبات التي لا تفك الذات الشاعرة من هاجس القلق والخوف . فتوجه الذات الشاعرة نحو الفعل هو مثل توجهها لاجتياز الصحراء ، التي نستطيع أن نقول إنها رمز لفضاء الفعل الذي يريد أن يثبته ، فيرسم الشاعر له ولهذه الناقة صورة من عالم آخر هو العالم الوحشي الذي يصطدم مع الشرور والعقبات ، فيتجاوزها منتصرا ، وكأنه يتمنى ذلك له ولناقته يذكره أملا يتمنى أن يكون تجاوز ناقته وهو على ظهرها لهذا المصير على النحو الذي يتجاوز به حيوان الوحش من ثور وبقر وحمار ونعام مايعتوره في الطريق من شرور وأذى مستحكم يظهر في مواجهة الظروف المناخية القاسية ، والأعداء المتربصين . ليجعل ذلك أيضًا إشارة رامزة لما يريد تحقيقه في المرحلة التالية .

٣ ـ مرحلة تحقق الفعل :

وفي هذا الجزء من القصيدة يضعنا الشاعر أمام حركة الفعل الإنساني مع واقع الحياة ، حين نقف أمام شعور الذات بالفخر والانتشار إن في غناء فردي كما يظهر في معلقة عنترة وطرفة ، أو في غناء جماعي كما يظهر في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري ، وعمرو بن كلثوم ، ولبيد بن ربيعة العامري ، أو متغنيا بالسلم وداعيًا إليه كما في معلقة زهير ، وفي بعض النصوص نقف على أمور أخرى من الأمور التي تتحدث عن واقع الشاعر في نبض الحياة وصراعها ، فقد يقف الشاعر مادحًا أو مرعبًا بقذائف الهجاء والسباب ، ونحو ذلك من الأمور التي يعالجها الشعر ويرفعها إلى عالمه الفني .

وبذلك تكون كل مرحلة مفضية إلى الأخرى ، ليس على هذا النحو من تدرج الفعل بين الكمون والرمزية والتحقق فحسب ، بل يظهر ذلك في طبيعة التكوين لكل جزئية ، حيث تتلون تلك الجزئية بما يلازم بناء الجزئية التي تليها ، فتتحقق بذلك لكل نص خصوصيته . مع ملاحظة أن الشاعر قد يقتصر على جزئيتين من هذه المراحل أو واحدة .

★ لا ننسى في هذا الإطار اختلاف النصوص في التفاعل مع هذه الجزئية ، فبعض النصوص تكتفي بإعلان العزيمة على الرحلة ووصف الناقة كمعلقة طرفة ، وبعضها الآخر يكتفي بالإشارة إلى التشبيه ويذكر حدًّا معينًا من معاناة حيوان الوحش ، وبعضها الآخر يذكر الإطار كاملاً كمعلقة لبيد .

(٣ ـ ١)

وإذا عدنا إلى معلقة امريء القيس نستجلي موقعها بين هذه المراحل ، فإنا نلاحظ مايلي :

١ ـ أن المعلقة لم تخرج من المرحلتين الأولى والثانية (مرحلتي كمون الفعل وترميزه) .

٢ ـ أن امرأ القيس لم يرمز للفعل المقبل عليه إلا بنفسه وبالجواد .

٣ ـ أن الخصب الذي تخصب به الأرض بعد فراق الأحبة أو الخصب المأمول بعد الرحيل ، اعتاض عنه امرؤ القيس بوصف البرق ثم السيل الذي عم الديار ، وملأها بهجة .

ولعلنا نستطيع أن نرد ذلك إلى الهم الذي يعانيه امرؤ القيس ، ذلك الهم الذي جثم على صدره ، وخيَّم عليه مع الليل المثقل بالمخاوف ، ومايخبئه المجهول ، حين يقول :[٢]

وليل كموجِ البحرِ أرْخَى سدوله
علَيَّ بأنواعِ الهموم ليَبْتَلِي
فقُلْتُ له لَمَّا تمطَّى بصُلْبِه
وأرْدَفَ أعجازًا وناء بكَلْكَلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلي
بصُبْحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ
فيالك من ليلٍ كأنّ نجومَه
بكُلِّ مَغارِ الفتْلِ شُدَّت بيذبلِ

فهذا الهم يقسم القصيدة قسمين ، قسمًا ذا فاعلية لاهية عابثة ، وقسمًا يتجه نحو الفعل الايجابي .

وإذا كان طرفة يمضي الهم عند احتضاره ، فهم أمريء القيس حاضر لا يبيد ذلك الهم الذي من الممكن أن يكون لشعوره بالضياع بعد ضياع ملك آبائه وأجداده على النحو الذي تحكيه قصته ، وإن كانت القصيدة لا تحتفل بذلك ، فقد طوته عنا ، ولم يبق لنا إلا ثقل الهم عليه الذي حضر حضورًا طاغيًا في

النص ، يغني عن روايات الإخباريين ، وتعلقهم بما يروى عنه « اليوم خمر وغدا أمر »(٣) .

ولم يفسح حضور الهم المجال لخروج امريء القيس من مرحلتي الكمون والترميز ، إلى الفعل الواقعي ، وكانت الأفعال التي أشار إليها في الصيد ، وقطعه الوادي القفر ليست مرتبطة بواقعة معينة ، وإنما هي أماني الذات الشاعرة ، تلك الذات التي أرادت أن تقيم لها فعلاً يقابل ذلك الفعل السالب الذي تمثل في علاقته مع النساء ، وأراد من خلاله الارتفاع إلى مستوى مثالي ، يبدو حين يشبه المرأة بالأشياء المضيئة والمشرقة .

وعلى الرغم من انتقاله من الفعل السالب إلى الفعل الايجابي في القسم الثاني ، إلا أنه يبقى في دائرة الترميز .

ولعل امرأ القيس وجد ذاته التي تعاني هذا الهم في حاجة إلى الاستمساك بما يعصم وجودها من التشتت والضياع ، فأخذت تستجمع قواها بعد هذه المغامرات العاطفية ، التي يبدو فيها امرؤ القيس فارسًا ذاتيًا ذا هم خاص ، فكان أول هذه المقومات هو الجواد الذي يجاوز به ذلك الحال ، وهو الذي يغامر على ظهره في عالم الواقع ، فكان أن حكى لنا طرفًا من تلك المغامرات المرتبطة بالصيد ، ولعل امرأ القيس طوى عنا فروسيته الواقعية في هذا النص ، لأن مايراه في الليالي أمر خطير يتطلب حضورًا فروسيًّا لا يريد أن يتلهى عنه في وقائع أقل من هذه الواقعة الحبلى بها الأيام . أو لعله يريد أن يعوّض عن رحلة هذه الذات في دنيا الواقع ببقائها في عالم الرمز ، ليفصح لنا بعد ذلك عن أفعال مخصبة ومحيية للأرض ومغيرة لجدبها إلى خصب ، في ذلك البارق الذي قعد له مع أصحابه يشيمه ، ثم مالبث أن حكى لنا سيله وابتهاج الحياة به .

ولقد استبدل امرؤ القيس رحلته على ظهر البعير على المرأة ، برحلة المرأة من المكان المقفر ، وآل تبصر الشاعر لورود الأظعان لمواقع الماء ـ كما في قصيدة زهير ـ إلى وصوله مع الأظعان إلى الماء وعبثهن معه .

ولعله يفعل ذلك لأنه كان لا يرى أملاً متحققًا من غير وجوده ، فكان يحرص على وجود ذاته في كل صورة للأمل .

ولم يحدثنا عن ناقة يرحل على ظهرها ، بل حدثنا عن الجواد ، لأن صورة

الفعل لم تتضح له ، كما اتضحت لأولئك الشعراء الذين نقلونا من الأطلال إلى فعل واضح محدد .

ثم إنه لم يجعل الأرض تخصب بعد فراق المحبوبة ، وإنما جعل الإخصاب مرتبطا بمراقبته للبرق ، فهو تفاؤل بتغير الحال الذي حرص أيضا أن يكون حضوره فيه طاغيا ، بحيث يحكي لنا تفاصيل ذلك الإرواء الممتلىء حيوية ، والمالىء لشعور امريء القيس ابتهاجًا حيث يحكي قصته ووقائعه ، فأصبح نص امريء القيس في مرحلتي الكمون والترميز في حالة اختلاط وتمازج ، ولم يفصل امرؤ القيس نفسه عن أى جزئية من جزئيات نصه ، فهو الحاضر في الأطلال ، ومع النساء ، وهو الراحل معهن ، وهو الذي يأبى أن يعرض لنا ترميزًا للفعل منفصلاً عنه كما في ترميز الشعراء الآخرين حين يشبهون الناقة بثور الوحش ، فلا وجود للناقة هنا ، وإنما جواد يفخر به امرؤ القيس وبوجوده على ظهره ، وهو الحاضر في المطر والخصب حين كان يراقبه ويبتهج به .

(٣ ـ ٢)

ولقد ابتدأت معلقة طرفة بالوقوف على الأطلال وقوفًا عابرًا ، ثم انتقل إلى وصف المرأة الراحلة ، فلم يذكر ماحلّ بالآثار الدارسة ، وماااكتنف المكان من تغير بالريح أو الأمطار ، وماحل به من حياة متوحشة ، كما هو الحال عند زهير ، أو لبيد بن ربيعة .

ولعل ذلك يعود إلى الموقف الذي سيطر على القصيدة ، وهو موقف التفرد المظلوم :

وظُلم ذوي القربىٰ أشد مضاضة
على المرءِ من وقعِ الحُسام المهند
فذرني وخلقي إنني لك شاكرُ
ولو حلّ بيتي نائيا عند ضرغد
فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد
ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد
ـ أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه
خشاش كرأس الحية المتوقد(٤)

حيث كان صوت طرفة صوتا يميل إلى إثبات ذاته في تفرده ، ويشعر بظلم الأقربين له ، فكان ذلك التفرد المظلوم داعيا سياق النص إلى التحول عن الآثار الدارسة سريعًا ، لأنه لا يجد في هذه الآثار تمثيلاً له ، مثله في ذلك مثل عنترة ، فكأنهما بذلك يريدان أن يجعلا الأمل بالفعل كامنًا فيها غير متجاوز لها ، فلم يرسما في الكوامن (جزئيات مرحلة كمون الفعل) فعلاً يحل بأمكنة العشيرة ، ولا فعلا لظعائنها .

وإذا تحول إلى المرأة الراحلة كان حديثه عن رحلتها متفردة دون الإشارة إلى غيرها منسجمًا مع هذا التفرد الذي يتغنى به همًّا مأساويًا ، فلم يشر طرفة في مرحلة كمون الفعل إلى المواضع التي رحلوا إليها وعنها ، ماعدا « برقة ثهمد » موضع الأطلال ، وذلك لأن هنا ذاتا منفردة عن الجماعة ، تشكو تفردها ، فهي تعاني من الجماعة التصدع والانشطار ، وتبحث عن الذي يقيمها مع الجماعة ، والذي يعدد المواضع هو الذي يجوس الديار ، ويبحث عن المكان الذي التأم فيه شمل الجماعة ، والمكان الذي قد يكون موئل الغاية ، وطرفة ـ حسب مايقول ـ مقصيًا عن الجماعة ، ومفردًا إفراد البعير المعبد . ولذلك كان البحث عن مثل هذا مغامرة لا مكان فيها لذكر مواضع محددة ، فشبه المرأة الراحلة بالسفن العظيمة تشق البحر ، وجعل لتعبيره عن ذلك الدلالة على المغامرة في قوله :(٥)

يشق حباب الماء حيزومها بها
كما قسم الترب المفايل باليد

وماذلك إلا لغيابه عن الفعل الجماعي ، الذي تقوم به الجماعة ، فأصبح كالمغامرة التي لا يرى لفعلها مكانًا محددًا كذلك الفعل الذي حدده الشعراء الآخرون ، برسم كوامنه على مساحة من الأمكنة والديار التي يتحركون عليها ، فلذلك لم نقف على رحلة الأظعان هذه في مواقف محددة ، وإنما كانت رحلة المغامرة عبر البحر . حتى إذا انتقلنا إلى الناقة وجدنا الوقوف الطويل أمامها ، والتفحص الدقيق لأوصافها ، وجعلها المكان والملاذ الذي يجد فيه كل ماينشد من أمن وقوة ونفاذ .

وعلى الرغم من هذا الوقوف الطويل لطرفة أمام الناقة في ثلاثة وثلاثين بيتًا ، فإنا لم نر فيه خروجًا إلى أفعال الوحش كما هو الحال عند الحارث بن حلزة ،

ولبيد ، وعنترة ، ويبدو أن ذلك يعود إلى أن طرفة استحضر داخل ناقته هذه العوالم ، فهي الكائن الذي يتحرك بحركتها جميعًا ، فهي التي تحتضن مسكن ثور الوحش :

كأن كناسي ضالة يكنفانها
وأطر قسي تحت صلب مؤيد[٦]

بالإضافة إلى ذلك نجد طرفة أراد أن يكون صانع النموذج ومجال الترميز متصلاً به ، ليتماسك أمام الجفاء الذي يلاقيه من عشيرته ، وهو الأمر الذي نلحظه في هذا النص ، فناقته القوية يمثل فيها العالم حوله بكل قواه ، ونفسه المتفردة تحوي المتناقضات لتصهرها في فتوة قوية لم يكن عيشها عيش اللهو فقط ، وإنما هي نفس قادرة على احتواء الجد واللهو لتندفع بذلك الاحتواء حافظة للمكارم والحمى :

فإن تبغني في حلقة القوم تلقني
وإن تلتمسني في الحوانيت تصطد[٧]
ـ وإن أدعَ للجُلَّى أكن من حماتها
وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد[٨]

(٣ ـ ٣)

وأما معلقة زهير فإنا نلاحظ أن مما تختلف به في المراحل الثلاث التي رأينا النص الشعري الجاهلي في مجمله يتحرك خلالها ، عدم وقوفه أمام وصف علاقة الود بينه وبين محبوبته ، فلم يتغزّل بها ، وإنما اتجه إلى الأرض والديار يتعرف عليها ويحييها ، ولعل ذلك يعود إلى تغليب الروح الجماعية على الأهواء الذاتية ليشيد بالصلح مقابل التنازع والشجار ، والسلم مقابل الحرب ، فلم يكن في مجال فروسية وبطولات فردية وقبلية ليجعل ذلك من كوامن الفعل حين يعلن عن مطامح الذات للمغامرة ، والاتصال بالآخر ، وعشقها له ، على الرغم من كل أذى ، كما هو الحال في بقية المعلقات ، ولكنه وقف أمام جمال النساء الظاعنات يتأمله ويدعو خليله لتبصره وذلك لأنهن يمثلن الجماعة ، فحسنهن وجمالهن هو حسن وجمال ماتصبو إليه هذه الجماعات التي يريد لها السلم . وإذا

كان هذا يتشابه مع قصيدة لبيد فهو على نحو مختلف ، إذ يرسم زهير صورة للفعل الكامن الذي يأمل أن يتحقق لجماعات قبلية متجاورة ، ولبيد يرسم صورة للفعل الكامن الذي يأمل أن تحققه قبيلته بالمغامرة والتغلب وإذكاء روح الحرب والبطولة التي يجد كمونها في ذلك الود بينه وبين صاحبته ، ثم في تلك الرحلة للأظعان التي يراها رحلة لتحقق فعل القبيلة لأنه يفتخر بفعله مع قبيلته خلافا لعنترة وطرفة وامريء القيس الذين طووا ذكر ذلك لأسباب أخر .

ونلاحظ في معلقة زهير اختفاء المرحلة الثانية من مراحل بناء القصيدة الجاهلية ، وهي مرحلة « ترميز الفعل » ولعل ذلك يكمن في أن الأفعال التي كانت تلك المرحلة ترميزًا لها هي أفعال الحرب والصراع ومواجهة الأعداء ، فلم يشأ زهير أن يبرز قدرة على البطولة كتلك التي تبدأ من الناقة ، ولم يشأ أن يرمز لصورة الصراع والحروب بعالم الوحش ومايكتنفه من ظروف ، ولذلك جاء المديح بعد المرحلة الأولى ، وبعد الحديث عن الأظعان التي تملأ الناظر بهجة وجمالاً ، وتُسعد المتأمل بالاستقرار والوصول إلى الماء ليجعل الفعل المتحقق في مرحلة « تحقق الفعل » متصلاً بذلك الكمون الذي يتفتح عن هذا الحب والسلم ، ونبذ الفرقة والخلاف .

(٣ ـ ٤)

وأما عنترة بن شداد العبسى فنجد في وقوفه على الديار إشارة عابرة إلى المكان يحييه ، ويقف عليه بناقته ، ولم يذكر ماحلّ به ، ولم يذكر الأمطار والسيول كزهير ولبيد ، وسبق أن ألمحنا إلى ذلك عند حديثنا عن طرفة فذكرنا أنهما يتشابهان من حيث موقف العشيرة ، فعنترة مثل طرفة مظلوم يسعى لإثبات تفرده ، فليس محتاجًا إلى أن يقف على منازل جماعية يرسم فيها الخصب والأمل ، وإنما هو بحاجة إلى أن يكون مع صاحبته التي يتعلق بها وهي من القوم الذين لا يحبهم :

علقتها عرضًا وأقتل قومها
زعمًا لعمر أبيك ليس بمزعم[٩]

ولذلك نجده نقل الرياض والأمطار والسيول إليها ، إذ ليس هناك منبت لفعله إلا هي ، ولذلك ظل خطابه مستمرًا لها ، وظلت فروسيته تؤول إليها يطلب علمها ويرجو ثناءها .

وإذا كنّا نجد في بعض النصوص اختفاء هذه المعشوقة بعد أن ترحل ، فإن معشوقة عنترة حاضرة في جميع جزئيات النص ، بذلك الخطاب الذي يتوجه إليها ، فيمحض فعله لثنائها ، فجعلها غاية همه ، وغاية قتاله :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى
وكما علمت شمائلي وتكرمي(١٠)
- هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي(١١)
- يخبرك من شهد الوقيعة أنني
أغشى الوغى وأعف عند المغنم(١٢)
- ياشاة ماقنص لمن حلت له
حرمت عليّ وليتها لم تحرم
فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبي
وتحسسي أخبارها لي واعلمي
قالت رأيت من الأعادي غرة
والشاة ممكنة لمن هو مرتم(١٣)

ولقد جمع بين هذه المعشوقة ونيله من خصمه الفارس :

إن تغدفي دوني القناع فإنني
طب بأخذ الفارس المستلئم(١٤)

ولقد كان امتزاج البحث عنها بالفروسية مدعاة لأن نجد في هذه القصيدة نمطًا مغايرًا للمألوف في القصيدة الجاهلية ، إذ إنه عادة مايكون الانتقال من المحبوبة إلى الناقة ، أما هنا فزيادة على أنه لم يحدث ذلك الانتقال إذ لازالت حاضرة ، فإن انتقاله إلى الحديث عن فعله لم يكن عن طريق الانتقال إلى الناقة ، وإنما انتقل إلى الفرس :

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية
وأبيت فوق سراة أدهم مُلْجم
وحشيتي سرج على عَبْل الشوى
نهد مراكله نبيل المحرم(١٥)

ثم تأتي الناقة بعد ذلك ، وهي ليست ناقة كنوق غيره ، فليست غايتها الانتقال إلى فعل يوازي ذلك الود الذي هجره وانصرم ، كما نلاحظه لدى الشعراء الذين يعلنون الصرم ، ويتسلون عن ذلك بالرحلة على ظهر الناقة كما في قصيدة طرفة ولبيد ، وإنما هي ناقة من أجل محبوبته لكي تبلغه دارها :

هل تبلغني دارها شدنية
لعنت بمحروم الشراب مصرم(١٦)

وفي التشبيه بعالم الوحش ، حين شبه ناقته بالظليم ، لم ينس عنترة مايرومه من اللحاق بمحبوبته والالتقاء بها ، فكان ذلك التشبيه تمثيلاً لتلك الأمنية ، فهو التشبيه الحافل بحياة الود والإلفة بين الظليم وفراخه ، وسعيهم جميعًا ، لأنه يريد إلفه ، يريد ماتبقى منه ، يريد بيضه بذي العشيرة ، فهو تشبيه ينشد اللقاء ، ويحتمل الأذى والجهاد في سبيل ذلك ، وهذا مايتفق وسياق القصيدة ، فليس هناك مجال للترميز بثور الوحش وحماره ، إذ ليست المسألة ترميزًا لفعل منفصل عن اللقاء بها ، فكان أقرب مايرمز به لذلك اللقاء ، والسعي إليه هو الظليم مع صغاره وبيضه .

وبسبب من هذا الاتصال بالمعشوقة ، وعدم فراقها ، فإنا نجد مراحل الفعل في هذا النص تمتزج مع بعضها ، فالفروسية تسبق الناقة ، والرياض والأمطار والسيول تنقل من الأرض كما سبق أن ألمحنا إلى ثغر المحبوبة ، ومن ثم يصبح لهذا النص بناؤه الخاص .

(٣ ـ ٥)

أما قصيدة الحارث بن حلزة اليشكري ، فتمثل فيها المراحل الثلاث ، ففي مرحلة تكون الفعل نجد التغني والتوجع ببين هذه المعشوقة ، التي يكثر من تعداد منازلها ، فهي منازل قومه ، وتردادها يوحي بهذه المشاعر التي ينبغي أن تتلاقى على الحب والتصافي في هذه المنازل ، ذلك أن القصيدة جاءت في مرحلتها الأخيرة تنعى التفرق وتعاتب الأراقم وأعوانهم ، على الرغم من العهود والمواثيق التي كانت بينهم .

إن إخواننا الأراقم يغلو
ن علينا في قولهم إحفاء(١٧)

ـ واذكروا حلف ذي المجاز وماقُـ
دّم فيه العهود والكفلاء
حذر الجور والتعدى وهل ينـ
قض مافي المهارق الأهواء[١٨]

ولذلك كانت البطولة التي يفتخر بها ويذكر بها خصومه ليست بطولة فردية ، وإنما بطولات جماعية لها تواريخها وأسماء وقائعها ، وقد كان ذلك مدعاة لأن يكون في مرحلة الترميز متخذا تشبيها لناقته من النعامة في لحظة خاطفة يذكر فيها الأمومة والحذر ، فالأمومة تشير إلى العهود والمواثيق ، والحذر يشير إلى هذه الفتنة التي أثاروها ، التي يشير إليها في مثل :

فاتركوا الطيخ والتعاشي وإما
تتعاشوا ففي التعاشي الداء[١٩]
ـ واعلموا اننا وإياكم فيـ
ما اشترطنا يوم اختلفنا سواء[٢٠]
ـ مثلها تخرج النصيحة للقو
م فلاة من دونها أفلاء[٢١]

ويلاحظ أن الحارث بن حلزة قد شغله العتاب المر عن التغني بالخصب في الديار ، وإن كانت التسميات تلوح به في « عاذب » و « الوفاء » و « رياض القطا » و « أودية الشربب » كما شغله أيضا عن التغني برحلة الأظعان المبهجة والتي يتتبعها الشعراء بين المياه ، كما هو الحال في معلقة زهير ، ولربما وجد الحارث تشبيه محبوبته « هند » بالنار مناسبًا لسياق القصيدة التي تلوح بالحرب وتنذر بها ، وتجعلها الخلاص من الداء الذي يجدونه في صدورهم ، فكان ذلك مدعاة لأن تكون المحبوبة نارًا لا يجد فيها الدفء ، ولا يروم منها الود والوصال :

وبعينيك أوقدت هند النا
ر أخيرًا تُلوى بها العلياء
فتنورتُ نارها من بعيد
بخزاز هيهات منك الصلاء[٢٢]

فهذه المحبوبة التي بعدت عن هذه الديار لا تنبت فيها إلا النار ، بخلاف ذلك الذكر الماضي لمحبوبته ذات الديار السابقة « أسماء » ذات العهود والمواثيق .

(٣ - ٦)

أما معلقة لبيد فهي معلقة اليسار والبذل والكرم ، فكانت كوامن الفعل فيها متفتحة بالبهجة والسيول التي تجدد ماانذثر من الديار :

رزقت مرابيع النجوم وصابها
ودق الرواعد جودها ورهامها
من كل سارية وغاد مدجن
وعشية متجاوب إرزامها[٢٣]

وكانت مخصبة بحيث ترتع في مرابعها الظباء والنعام آمنة مستقرة :

فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجلهتين ظباؤها ونعامها
والوحش ساكنة على أطلائها
عوذا تأجلُ بالفضاء بهامها[٢٤]

وكانت رحلة الأظعان مبهجة ، حافلة بالخير والخصب والأمومة :

شاقتك ظعن الحيِّ حين تحملوا
فتكنسوا قطنا تصر خيامها[٢٥]

- زجلاً كأن نعاج توضح فوقها
وظباء وجرة عطفا آرآمها[٢٦]

ولقد كان هذا اليسار والكرم الذي يفخر به لبيد لنفسه وقومه في مرحلة (تحقق الفعل) في مثل قوله :

وغداة ريح قد وَزَعت وقِرَّة
قد أصبحت بيد الشمال زمامها[٢٧]

- وجزور إيسار دعوت لحتفها
بمغالق متشابه أجسامها
أدعو بهن لعاقر أو مطفل
بذلت لجيران الجميع لحامها
فالضيف والجار الغريب كأنما
هبطا تبالة مخصبا أهضامُها(٢٨)

كان ذلك اليسار داعيًا أيضًا إلى الفخر بما يحققه ويحميه ، ويمنعه ممن يبطش بالقبيلة وينتهك حرماتها فيسلب منها الخير والعطاء .

ولقد حميت الحيَّ تحمل شكتي
فُرَط وشاحي إذ غدوت لجامها(٢٩)
- وكثيرة غرباؤها مجهولة
ترجى نوافلها ويخشى ذامها(٣٠)
- أنكرت باطلها وبؤت بحقها
يومًا ولم يفخر عليَّ كرامها(٣١)

وكان ذلك اليسار والبذل مناسبًا لأن يكون في سياقه عند « ترميز الفعل » مايوقظ هذه المشاعر المضطرمة بالحب ، والمشفقة من الهلاك ، والداعية إلى الالتقاء والتلاؤم ، فكان ذلك الترميز ببقرة الوحش وليس بالثور ، تلك البقرة التي فقدت فريرها ، وقص لنا لبيد تفجعها وما لاقته من صعاب ، ليستيقظ في السامع الإحساس بالعطف ، وبالحمار الوحشي الذي فقد فلوه في تلك المعركة الرهيبة .

ولم يطو ذكر الثور إلا لأن غالب ذكره في القصائد التي تمجد الحرب والنيل من الأعداء . والفخر بالفروسية في هذه القصيدة لم يأت في ذكر وقائع معينة ، وضد قوم معروفين ، وإنما هو الفخر العام بفروسية تومىء إلى يسار وسخاء .

قد يقال : إن زهيرًا كان بحاجة إلى إيقاظ مشاعر الود والحب بمثل هذه الصور التي رأيناها عند لبيد في مرحلة « ترميز الفعل » فلماذا لم يفعل ؟

لقد سبقت الإجابة عن ذلك بإرادة زهير في اتصال الفعل المتحقق ـ الذي قام به الممدوحان ـ بذلك الكمون في الأطلال الذي يتفتح عن الحب والبهجة

والتعقل ، فهو يرى فيها الرمز المتعين الذي أصبح واقعًا بخلاف لبيد الذي كان بحاجة لإيقاظ مشاعر تتجه إلى البذل والعطاء الذي لا يأتي إلا بمغالبة الشح والإثرة ، تلك المغالبة التي تكون بحاجة إلى إيقافها على هذا الترميز الذي يوقظ هذه الإحساسات العاطفية .

(٣ - ٧)

أما معلقة عمرو بن كلثوم فلا تبتديء بالوقوف على الآثار الدارسة ، وإنما تبتديء بالخمر ، فما سبب ذلك ؟

يبدو أن عمرو بن كلثوم قد أحال الوطن والديار إلى هذا الصوت المجموع داخل القصيدة الذي تستحوذ عليه « نا » المتكلمين ، افتخارًا بقبيلته فكأن ديار القبيلة لا تبنيها إلا هذه الشجاعة المفتخرة التي تحيق بعداها :

متى ننقل إلى قوم رحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقي نجد
ولهوتها قضاعة اجمعينا[٣٢]

وكأن اليقين بالموت يحل له مشكلة التفجع على الديار ، والابتهاج باستقرارها وخصبها ، لذلك نجده بعد ان ينتهي من شرب الخمر يشير إلى إهانة المال ، ويشير إلى أنه أمر كائن لا محالة :

ترى اللحز الشحيح إذا أُمِّرت
عليه لماله فيها مهينا[٣٣]
- وأنا سوف تدركنا المنايا
مقدرة لنا ومقدرينا[٣٤]

لذلك طغى تخوفه من الزمن على تفجعه على الديار ، حيث كان يتخوف من المجهول الحبلى به الأيام حيث ترتهن دوائر الزمن الحاضر والمستقبل ، القريب والبعيد ، في دوائر المجهول :

وإن غدًا وإن اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا

وربما كان لجيشان المشاعر الملتهبة بنار الغضب والمتجهة إلى الرد على هذه السَّوْرة سبب في الالتجاء إلى الخمر التي يراها تحد من الهموم ، وتتوهج بالإحساس ، وتغنيه أيضاً عن الترميز لذلك بالرحيل على ظهر الناقة .

ولم تجاوز وقفة عمرو بن كلثوم الغاضبة في مرحلة « كمون الفعل » المرأة الظاعنة التي ينسب لها القوة والخصب والحماية ، ويرى في الأرض التي تمر عليها لوامع السيوف :

تـريـك إذا دخلـت عـلى خـلاء
وقـد أمنـت عيـون الكـاشحينـا
ذراعـي عيطـل أدمـاء بكـر
هجـان اللـون لـم تقـرأ جنينـا
وثـديـا مثـل حـق الـعـاج رخصًـا
حصـانًـا مـن أكـف الـلا مسينـا[٣٥]
ـ فـأعـرضـت اليمـامـة واشمخـرت
كـأسيـاف بـأيـدي مصلتينـا[٣٦]

(٤)

وبعد هذا العرض الموجز لبناء المعلقات ، الذي أشرنا فيه إلى تمفصل ثلاثة أجزاء في بناء القصيدة ، نستطيع أن نتبين فاعلية كل جزء ، وأنه يحدد تشكيل القصيدة ويتأثر به ، وأن ليس هناك مايعد تشويقًا أو تهيئة للأسماع ، وإنما هي أجزاء رئيسة ، إن في وجودها وإن في غيابها ، إذ إن أيضًا غياب الجزئية أو غياب بعض جزئياتها الماثلة لها في قصائد أخرى أمر أيضًا له دلالته التي حاولنا استظهار بعض دلائلها ، ولا يزال المجال في هذا مفسحًا لكثير من الآراء والاجتهادات .

كما أننا بعد هذا العرض نستطيع أن نقول بتفرد كل نص من هذه القصائد ، إذ إن لكل نص خصوصيته المستقلة في البناء ، وبذلك تبدو نمطية النصوص الجاهلية أمرًا باهتًا ، لا ينهض دليلاً لكي نجعلها من أسباب الطعن في ثبوت الشعر الجاهلي ، ذلك لأن التفرد الذي حاولنا أن نلقي الضوء على جوانبه وتشكيلاته المختلفة ، يرينا أن كل نص له قدرته الخاصة على صياغة صوره وبلورتها في الخيط الذي يتجه إليه بناء المعلقة .

الهوامـــــش : ١٥

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء . طبعة ليدن سنة ١٩٠٢م .

(٢) الزوزني : شرح المعلقات السبع : ٣٧ ـ ٣٩ . الطبعة الثالثة ١٩٧٩ . مكتبة المعارف . بيروت .

(٣) البغدادي (عبدالقادر بن عمر) : خزانة الأدب : ٣٣٢/١ تحقيق : عبدالسلام هارون . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م .

(٤) الزوزني : السابق : ٩٤ . ٩٥ . ولقد وضعت ـ أمام البيت الأخير دلالة على أنه لا يلي ماسبقه في الترتيب . وسنستخدم هذه الإشارة فيمايلي .

(٥) السابق : ٦٦

(٦) السابق : ٧٤

(٧) السابق : ٤٦

(٨) السابق : ٩٣

(٩) السابق : ١٠٩

(١٠) السابق : ١٢١

(١١) السابق : ١٢٢

(١٢) السابق : ١٢٣

(١٣) السابق : ١٢٦ . ١٢٧

(١٤) السابق : ١١٩

(١٥) السابق : ١١٤

(١٦) السابق : ١١٤

(١٧) السابق : ١٩٤

(١٨) السابق : ٢٠١

(١٩) السابق : ٢٠٠

(٢٠) السابق : ٢٠١

(٢١) السابق : ٢١٠

(٢٢) السابق : ١٩١

(٢٣) السابق : ٢١٨

(٢٤) السابق : ٢١٩

(٢٥) السابق : ٢٢٢

(٢٦) السابق : ٢٢٣

(٢٧) السابق : ٢٤٤

(٢٨) السابق : ٢٤٨

(٢٩) السابق : ٢٤٤

(٣٠) السابق : ٢٤٧

(٣١) السابق : ٢٤٨

(٣٢) السابق : ١٧١

(٣٣) السابق : ١٦٤

(٣٤) السابق : ١٦٥

(٣٥) السابق : ١٦٦ . ١٦٧

(٣٦) السابق : ١٦٩

الشعرية والقياس

تأليف : فرانسوا ريجولو
ترجمة : منذر عياشي

يبدو أن الوعي الشعري المعاصر يخضع لمبدأ العلة القياسي إلى حد بعيد . وقد أشار إلى هذا أيضا « جيرار جينيت » في نهاية كتابه **Mimologique** قائلاً :

عند الشعراء كما عند اللسانيين ، ومن ملارميه إلى سوسير ، أو من نوڤاليس إلى جاكبسون ، نرى تقسيماً ثلاثيًّا للعلاقة القياسية بين الدال (كناية ، جناس ، الخ) ، وبين المدلول (استعارة) وبين الدال والمدلول (العلة الايمائية) .

ولقد عرض « ميشيل ريفاتير » نظريته عن (التحديد الدلالي) بطرق مختلفة ، وركز على صيغ من الاشتقاق ، تحكمها قوانين قياسية هي الأخرى أيضاً . وإذا كانت كل قصيدة تعد نتجية من نتائج تحويل عبارة من العبارات البسيطة حرفيًّا إلى تورية معقدة ، فإن هذا التحويل إنما يكون غالباً على مستوى الجملة ، وذلك باتباع ثلاث صيغ من صيغ الاشتقاق التي تتناسب مع ثلاثة نماذج من القياس : حشوي ، واستقطابي ، وجناسي . ومع ذلك ، فإن الأمثلة المعطاة لتمثيل هذه النظرية ، لاتتناسب بالضرورة مع حالة متأخرة من حالات تطور مفهوم (الشعرية) ، لأنها لاتنتمي جميعاً إلى (الوعي الشعري) المعاصر ونرى في الواقع أن الشواهد الأولى إنما هي مستعارة من نص يعود تاريخه إلى القرن السابع عشر ، وهو طريف فعلاً ، ولكنه يميل إلى إثبات ظاهرة من الظواهر واستمراريتها عبر القرون والثقافات .

يبدو من الممكن إذن ، أو مبدئيًّا على الأقل ، أن نقرر أن مجموع الانتاج

الشعري للتقاليد الغربية ، يخضع لقواعد من النظم ، مكتوبة أو غير مكتوبة ، تشترك ، بدرجات متفاوتة ، في الوعي القياسي . ونرى هذا على الرغم من معايير التقييم المتصفة بطبيعة أخرى ، والتي اقترحها بعض من البلاغيين في بعض العصور ذلك لأن ما يتغير عبر الزمن يبدو أقل تغيراً في الوعي العام للقياس بوصفه علاقة مفضلة داخل نص هو من نموذج العناصر اللسانية لهذه العلاقة المقصود تقييمها . وإذا أعرنا السمع إلى الشعريين الكلاسكيين ، فسنلاحظ أنهم يشجبون التشابه ، ليس في اختيار الصور ، ولكن في المتوالية اللفظية ، وينبذون العلاقة ليس بين المدلولات ، ولكن بين الدوال . ولقد صار ، على العكس من هذا ، للعلاقة القياسية بين الدال والمدلـول عبر العصور ، حظوة أكبر عند الشعراء الذين لهم حساسية خاصة إزاء العلة الايمائية للغة . فالفنون الشعرية في القرن الثاني عشر أعطت للجناس التام مكانة هامة . وشعراء الغزل الايطالي ، في القرن الخامس عشر ، أولوا الجناس الناقص حماساً في مسمياتهم الغنائية . وكـذلك شغـل الجناس التصحيفي والتطريز فصلاً كاملاً من Defense et illustration de la langue . ويبدو أن التجارب الشكلية المتنوعة التي استحوذت على الشعراء بما فيهم « مالارميه » ، لاتخضع إلى قوانين مختلفة ، وإن كانت الطروحات الجمالية والايديولوجية قد تغيرت . فالتصويرية ، والمكانية ، وبصرية الرسالة الشعرية ، تهدف كلها إلى تعليل الدال في العلاقة القياسية . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على عبثية مثل هذه المحاولة . وهكذا نرى أن النشاط الحرفي يميل إلى السيطرة على النشاط الأدبي ، أو في الحالات القصوى ، يحاول أن يكون بديلاً عنه .

يبدو مهماً ، لدراسة العلاقات التاريخية المستمرة بين القياس والشعرية ، أن نميز بين نموذجين مختلفين جداً من نماذج القياس .

أما الأول ، فيحاول أن يتخذ المدلول موضوعاً له ، ويبحث عما يعادله في سلسلة الابدالات الممكنة للدلالة . وأما الثاني فيتخذ الدال أصلاً لمنطلقه ، ويبني خطابه انطلاقاً من التعادلات الشكلية التي يبررها النحو ، ولم نقصد هنا إلا أن نميز تمييزا نظريًا ، لأننا نرى في نص شعري ما أن هذين التعليلين لاينفي أحدهما الآخر ، وإنما يضطلعان معاً بدور تنافسي ويجمعان جهديهما إلى درجة

يصعب فيها أن نفرق بينهما علميًّا . ومع ذلك ، نستطيع أن نعد أن كل إنتاج شعري يجب أن يخضع لهذين النموذجين من نماذج التعليل ، وذلك بغية انجاز مشروع مفترض بشكل مختلف ، تكون قراءة النص فيه بمنزلة المنظم لهذه الجاذبية المضاعفة .

سنحاول في بحثنا هذا أن نقترح انطلاقاً من هذه الملاحظة ، تعريفاً (للشعرية) ، على أن يأخذ في الحسبان وفى وقت واحد ، تنافس العلل ، ومستويات انجازها المختلفة في نص من النصوص ولن يكون هذا التعريف لسانيًّا بحتاً ، وإن كان يستعير مفرداته من هذا العلم ، لأنه سيعيد ادخال معطيات غير كمية ، ومع ذلك فهي ضرورية لفهم أي ظاهرة شعرية من كل نواحيها ، مثل العامل الشخصي (للشاعر) والمكون التاريخي . ولأننا نرى أن أي تجاوز لهما لن يتم دون ارتكاب خطأ ما . ولذا ، سنضع نصب أعيننا علة قياس المدلول تارة ، وعلة قياس الدال تارة أخرى ، وسنشرع بهذا قبل الدخول في دراسة تناسقهما ، وقبل اعطاء تعريفنا لهما .

أ ـ العلة القياسية للمدلول :

قد تكون هذه العلة كاشفة لاتصالات سرية كما عند « بودلير » و« مالارميه » . أو قد تكون تعبيراً عن ارادة في قطع وشائج صلة مقامة كما عند « رامبو » و« لافورج » . وقد تكون أيضا حيرة وترددا بين مُسَلّمتين ، أو تحريضاً أهوج لبناء نقد وجودي للقياس وللتنديد به في الوقت نفسه كما عند « إيف بونفوا » . وفي كلّ الأحوال ، إن التعليل القياسي للمدلول ، إذا لم يكن كلية ففي جزء كبير منه على الأقل ، يعمل في الميدان الذي اصطلح على تسميته تقليديًّا « الخيال » : أي ليس « القدرة الخادعة » لباسكال ، ولكنه « ملكة التلقي بوساطة الخيال » ، وصناعة صور متكلمة لنقل المعاش ، سواء كانت هذه الصور حقيقية ـ كما هي الحال في معظم الأحيان ـ أم كاذبة . وقد يكون الشاعر كاذباً ، ولكنه كاذب عبقري ، يقول المشابه لكي يحسن قول الحقيقة . إن الشعراء يغنون أشياء رائعة ، ولكنهم لايغنونها لكي نقولها .

إن اللغة القياسية للمدلول بفيض جوهرها إذن ، ذات صبغة استعارية في الشعر . وتريد الصورة الشعرية أن تكون استعارة ، ونقلاً ، وشريحة لعنصر واقعي لكي تدل بذلك على عنصر آخر في نسيج الوجود المستمر . وتكفي قراءة ما أعلنه الشعراء أنفسهم لكي نعلم مقدار ما بلغته الوظيفة التخييلية من قيمة ، وخاصة في الفترة الممتدة من بودلير إلى السورياليين . يقول « بودلير » بهذا الخصوص « أنت ياكبرى انفعالاتي البدائية ، أيتها الوحيدة ، مجدّي الأخيلة » . ويرى « مالارميه » في الاستعارة « بعض الطاقات المطلقة » ويعلن « بروست » أن الخيال وحده يستطيع أن يهب الأسلوب نوعاً من الخلود وأما « أراغون » فيراه « مخيفاً » . وأما « باشلار » فيقول « إنه متفجرات » ويصفه « بروتون » قائلاً : إنه زلزال أرضي ولذا كان الخيال مكوِّنا جوهريًّا من مكونات اللغة المقدرة لرتق فتوق الواقع الظاهرة . والشاعر يعتبر نفسه حينئذ عارضاً وكاشفاً ، كما يقول كلودل « جامعاً للصور » .

ربما لا تكون هنا ، مع ذلك ، سوى ظاهرة تاريخية تسجل ماخلفه « بودلير» من ميراث ، ولكن هذه الظاهرة ما تلبث أن تظهر مرة ثانية في التاريخ ، وذلك عندما يتحرى الوعي الشعري أن يؤكد نفسه في وحي العلاقات الجديدة بين العناصر المتناثرة للواقع . أو بقول آخر ، مع العصور حيث تميل اللغة إلى تصعيد عمل وظيفتها بوصفها آداة للنقل ، وتقلل من سيطرتها على الواقع حيث يقدم العمل الشعري نفسه عملاً بلاغيًّا بالدرجة الأولى : أي ذلك البحث المنظَّم للصور المناسبة للرسالة .

وكان هذا الميل بدهيًّا جداً إلى درجة أن الشعراء لم يكونوا يسمون بهذا الاسم خلال زمن طويل ، ولكن كانوا يسمون بالبلاغيين ، أي صناع الصورة ، ومبدعي التخييل . ثم ظهر أثر الانقلاب الابيستمولوجي لعصر النهضة ، فيما يخص الشعرية ، رافضاً مصطلح التخييل ، وذلك ليعطي للنشاط الشعري سماته ، فتنبى مشتقات كلمة (خلق) التى كان استعمالها حتى تلك اللحظة حكرا على الدراسات اللاهوتية .

ولقد اعتبر الشاعر نفسه قادرا على الخلق بتوسط توزيع دلالى وانطلاقا من لحظة متغيرة بتغير مراكز الثقافة ، كما رأى نفسه هاجرا دوره البسيط «كمنظّم للصور» .

إن التخلي عن مصطلحات مثل « الخلق » في جدول مفردات النقد المعاصر ، قد تم بشكل متساوق مع العودة إلى التاريخ ، وهذا التخلي يتناسب ، بصورة مدهشة ، مع الغاء القيم الادراكية للنصوص الشعرية ، تماماً كما لو أن المعطى للواقع لايستطيع أن يستنتج نفسه من التوضيح أو التعمية التي تعطيها القياسات ، وإن الاعتقاد « بحضور ما » في قلب العمل ، والاعتقاد بتعدية العلاقة الوجودية بين التجربة الشعرية للكاتب والتجربة الشعرية للقاريء ، لايمكن أن يكون سوى « سذاجة » بل « افتراء » . « إن الكتابة تنقل القصد وتفكك الصوت المتعدي » .

إن هذه القدرة الكتابية التي تعيد اكتشاف حداثتنا ، مؤرخة هي أيضا . إنها تنطلق من مفهوم معين للغة الشعرية ، تكون فيه العلة القياسية للدال مقوّمة إزاء المدلول وعلى حسابه وسنذكّر فيما سيأتي ، بخصوصيتها وتاريخها .

ب ـ العلة القياسية للدال :

يجعل علم الدلالة الذي يتبع التقاليد اللسانية ، وجود « وحدة غير قابلة للانفصال بين الدال والمدلول » في كل « اشارة ثنائية الطرف » أمراً مسلماً به . وهذا يعني أن الخطاب الشعري ، كأي خطاب آخر ، يخضع لقوانين اللسانيات وليس لقوانين المنطق الذي يستخدم اللغة . وينتج عن هذا إذن ، أن « الاشارة الأحادية المنحى » التي تعزز علاقة الدال بمرجعه ، تصبح غير مقبولة في الشعر . ونضرب على ذلك مثلاً بـ « المنارات » « ريبانس » ، « نهر النسيان » ، « حديقة الكسل » . هنا نفترض أن القياس المضاعف يفترض وجود دلالة لا يهمها أن تعرف ما إذا كانت هذه العبارة (واقعية) أو (متخيلة) ، أو إذا كانت اللغة قد استخدمت استخداماً جيداً أو سيئاً ـ هذا مفهوم القبول للقواعد المعيارية ـ ولكنها تكشف عن العلاقة داخل الاشارة بين عنصر شفوي و « حضور » معنى لا يفترق عن هذا العنصر الشفوي تماماً كما يتكون داخل النص .

ولكي نبسط الأشياء ـ وإذن ، دون شك ، لكي نخونها ـ سنضرب سلسلة من الأمثلة ، تثبت سماتها التكرارية ، على الرغم من انتسابها إلى هامش

الشعر ، استمرارية الظاهرة ، وتمثل الحد الأقصى للاختيارية عندما تُرفع قيمة الدال إلى درجتها العليا ضمن العلاقة القياسية ، وسنأخذ هذه الحالات النوعية ضمن نظام تسلسلي ، ذلك لكي نثبت ، في وقت واحد ، أسس المفترضات الابيستولوجية التي تبرر الانزياح بين الانبثاقات من جهة ، ولكي نزيل ، من جهة أخرى ، المتغيرات غير الملائمة لكي تستطيع أن تجعلنا نعتقد بالسمة المضللة للظاهرة المغلوطة إحصائيًا .

ثمة ملاحظة تاريخية تفرض نفسها في هذه البداية ، يبدو أن النشاط الشعري في بعض العصور يرتبط ارادياً بالقياسات الشكلية بين الدال والمدلول أكثر مما يرتبط بانتاج الصور ، والاستعارات ، والرموز ، أو بالأحرى ، إذا كان ثمة انتاج للصور فالملكة التخييلية تقوم بتحويله (الاستعارة) إلى موضوع الخطاب الشعري نفسه ، محاولة بذلك تحقيق صورتها الخاصة . ولكي نبقى ضمن التقاليد الغربية ، نستطيع أن نستشهد بـ **Les technopaegnia** لليونان الاليكساندرانيين . فقصائد البيض ، والفأس ، وأجنحة العصفور ، وهذا يعني أن روديس ، تصف محيط البيضة ، والفأس ، وأجنحة العصفور ، وهذا يعني أن الشريحة المأخوذة من الواقع تؤكد نفسها موضوعاً لسانيًا مرئيًا . إنها محدودة في المكان ، تحدها كلمات الصفحة ، ولذا فهي تمثل مفهوماً للموضوع المعاش وليس حضوراً وجودياً له ، كما تمثل خطاباً شيئيًا يطرح نفسه كخطاب شعري . وإن (**La Syrinx** عضو الصوت في الطيور أو المصفار) الرائعة التي نظمها **Theocrite** ، قد كتبت ومثلت في وقت واحد إنها تأتي مكونة من عشر أنابيب غير متساوية ، ومن عشرة أبيات غير متعادلة تبدأ الأبيات (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩) بالحرف (O) كعدد فوهات الأنابيب ، وعدد ثقوب الناي ، وهذا العدد هو من أصول الموسيقى المعزوفة ، ويربط القياس القائم بين عدد الأبيات وعدد الأنابيب ، القياس القائم بين غناء الشاعر وعازف الناي ، كما يبني ، أيضاً ، نموذجاً معقداً للصلة ، مع العلم أنه لايعتبر مرجعاً ذاتيًا شاملاً ، لأنه يفترض أن ثمة قاعدة للوحدة بين العمل الموسيقي والعمل الشعري تقع خارج التمثيل المصوّر للناي ، ونستطيع أن نرى بها ونسمع تقريباً ، ولكن في وسط مختلف ، نوعاً من (الموسيقى سابقة لكل شيء) ـ سابقة للحرف .

ولقد أعطي العصر الوسيط الغربي أشهر أشعاره المجازية ، وكان المعلم ، في ذلك العصر ، « رابانوس موروس » راهب فولدا . ويحتوي كتابه على ثلاثين قصيدة مجازية وقد بيّن « بول زمتور » في دراسته للقصيدة التي تتصدر الديوان أن نص الدعاء الأخير يقطع ملامح راهب جلس على ركبتيه داعيًا ، وكان كل شيء يجرى كما لو أن الشاعر يؤكد حضوره في النص بوصفه (رجل دين) وما فعل ذلك باستخدام الطريقة الكلاسيكية للاستعارة ، أو المقارنة (كأن نقول : كراهب ، أنا الكاتب أنظم أدعيتي أيضاً) ، ولكن بإعطاء صورة مرئية لهذا النموذج من نماذج المقاربة ، هنا أيضاً ، كما كان ذلك في Stechnopaegnia نرى أن القياس ، بالرغم من الفصل بين المعارف ، يبني نموذجاً تواصليًّا ، ذاتية المرجع فيه ليست بحتة ، وذلك لأنه يعيد تشكيل المبدأ التحتي ، لكل الشعر الوسيط ، وفق طريقته الخاصة ، واذا تركنا جانباً التمثيل المصور لراهب في دعائه ، فإن هذا النص يريد بوضوح أن يفترض وجود وحدة كيانية بين الدعاء والشعر .

إن التقاليد الغربية التي تطورت في القرن الرابع عشر ، والتي وصلتنا خطأ ، بلا شك ، تحت اسم (البلاغة العظمى) ، تمنحنا أمثلة عديدة عن الشعر المجازي . ولقد اعتنى البلاغيون بالمجاز الصوري الاسمي ، وبالحساب الرمزي اعتناء يقينيًّا ، وكانوا يبحثون دون توقف عن علاقات الضرورة بين معنى نصوصهم والعناصر الشكلية التي تكونها . وقد عقدوا الصلة بهذا مع التقاليد الاشتقاقية للعصر الوسيط ، والبحث الكنائي للشعراء الغزليين ، ولكنهم حين قاموا بذلك ، جعلوا عن هذه الطرق أنظمة عامة ، وإذا نظرنا إلى بهلوانيات التسمية عند « مولينه » ، وإلى الأحاجي عند « جان مارو » ، وإلى العاب تبادل الكلمات بلغتين أو ثلاث عند « أندريه دو لافين » ، فسنرى أنها ثانوية إزاء الأعمال الشعرية لعصر النهضة . وهي تمثل ، مع ذلك ، الانحدار الشديد (للفكر المجازي) لعصر كان « روبير كلان » قد حدد مضامينه الفلسفية ، إنه تعبير مبالغ فيه ، أو «وحشي» كما نقول ذلك اليوم عن هذا «الاندفاع نحو القياس» ، وإننا إذ نحاول أن نقدر أهميته فلكي نفهم العمل الوظيفي لأصولية معرفية ، تكون «خيالات» «أريوست أورونسار» غير غريبة عنها .

أما الأمثلة المعاصرة فكثيرة العدد ، ولا نرى ضرورة للعودة إليها هنا لكثرة ما استشهد بها . فمادية التعبير الكتابي ، تستطيع أن تنتقل إلى أي شيء يُستخدم موضوعًا للقصيدة مثل : قصائد «أبولينير» Calligrammes = نص شعري تنتظم الكلمات فيه بشكل تتمثل فيه الأشياء التى تشكل موضوع المقطع أو القصيدة) . إن هذه القصائد تستطيع أن تختار المكونات الصوتية المقصودة إنتاجها : ففي «جنيات» «فيكتور هيجو» ، تبلغ الكثافة حدها الأقصى ، ويستطيع النص أن يُعرض كتطور تختلط السخرية به إلى حد ما ، أو كصلة بين معنى الكلمة وتمثيلها المجازي . وإننا لنعلم مدى تأمل «هيجو» لكلمة «الليل» ، ونعلم مدى تأمل «كلودل» لكلمة «حلم» . فالأول يرى في كلمة «الليل» الرسم الدلالي لصورة مسائية ، ويرى الثاني في كلمة «حلم» تاريخ «الحلم» نفسه ، مكثفًا ، ويضاعف الهيروغليف الذي يشير إليه . وأكثر قربًا منًّا ، نرى «العدسة» أو الاهرام» لـ «مارسولان يلينه» ، و«الشهود العيان» لـ «ليونل ري» ، و«اللا شيء مسكوبًا في الواحد» لـ «أدمون جايس» ، وآخرين أيضًا ، وكل هؤلاء يمثلون معالجات في فضاء النص ، تكتب في التاريخ . ويبدو هذا التاريخ تاريخًا يكون «موت الشعر» فيه أقل من قابلية الانبثاق الأخير للتقييم ، أي للتعليل القياسي للدال .

جـ ـ تركيب العلل

بقي لنا أن نعرف ضمن أي مقياس نستطيع أن نضع حدودًا لتوسع هاتين العلتين ، وإننا لنروم من وراء هذ أن نعرف الشعرية إزاء القياس ، ويبدو أن هذين الشرطين ضروريان ، فهم يضمنان وجود الوقائع الشعرية المسجلة موضوعيًا ، أي الوقائع الآهلة للتفكيك النقدي ، وسنتكلم عنها باختصار على النحو التالي :

لا تستطيع العلة القياسية للدال أن تتطور على حساب الفعل الإيصالي للمعنى ، وإذا كانت أصوات «الدادائية» أو «الحروفية» تستطيع أن تكون ذات

فائدة تاريخية وأنتروبولوجية أكيدة ، فإن سلطة تعويذاتهم تستطيع أن تثير ردود فعل مكثفة عند القارىء ، ومع ذلك ، فهي تبقى دون عتبة الشعرية ، بالمعنى الدقيق ، لأنها تستعمل لغة ليس لها قيمة إيصالية ، وغير مضبوطة الهوية ، وتظل لعبة القياسات ، بشرط أن توجد ، سجينة الرمزية الخاصة للحاجة المنتجة التى تحول بينها وبين أي محاولة موضوعية للإمساك بها . والحقيقة ، لكي يكون هناك فعل شعري ، يجب أن تكون هناك عتبة ناقلة ، على الأقل ، بين لغة المُرْسِل والمُرْسَل إليه ، وأما مفهوم «اللا تعدية» الذي يحدد جاكبسون به تعريفه للشعر ، فيخضع هو نفسه ، بما فيه من مغالاة ، إلى مسلمة رومانتيكية في «اللا اختزال» ، مع العلم أنه يتنكر في تطبيقه لمبدأ الكلية الذاتية .

وهذا ما يجعلنا نشك جديًا بصحة التمييز ، الذي أضحى كلاسيكيًا ، والذي قام به المنظرون في حلقة براغ اللسانية . وإننا لنلاحظ أول ما نلاحظ أن التعارض بين «الشعري» من جهة و«الإيصالي» من جهة أخرى ، لا يخدم خاصية الصوائت الشعرية إلا قليلاً ، كما نلاحظ ثانيًا ، أن هذا التعارض إن كان يصلح لشيء فإنما يصلح أكثر لدعم أطروحات التضاد وانتظام انتشارها : فالتضاد يجد مكانه ، بسهولة ، في البيانات المتناقضة مثل : فكري / وجداني ، داخلي / ظاهري ، أدبي / شعبي . وإذا كان النص الشعري يعزل الإيصال البحت كهدف أول ، فإنه غالبًا ما ينتهي إلى اعادة إدخاله بوساطة سيرورة إرجاع سيمائية . ولا يكون هذا إلا بالاشارة إلى مرجعيته الذاتية ، ويضطرنا للاعتراف إذن ، بتعالي المدلول «ولكن ليس المرجع» على الرغم ، أو بسبب ، تركيب مستويات القياسات .